بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كليـــة الآداب

قسم اللغة العربية

التناص في شعر مهيار الديلمي

إعداد

عامر محمود محمد ربيع

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود درابسة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة من جامعة اليرموك

تخصص الأدب والنقد

٢٠١٣

جامعـــة اليرموك
كليـــــــة الآداب
قسم اللغة العربية

التناص في شعر مهيار الديلمي

إعداد

عامر محمود محمد ربيع

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة من جامعة اليرموك
تخصص الأدب والنقد

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور / محمود محمد درابسة ....مشرفا رئيسيا
الأستاذ الدكتور / قاسم محمد المومني .... عضوا
الأستاذ الدكتور/ نبيل يوسف حداد.................................. عضوا
الأستاذ الدكتور / موسى سامح ربابعة............................ عضوا
الأستاذ الدكتور / مخيمر يحيي صالح.............................. عضوا

٢٠١٣/٣/١٨

الإهداء

إلى الجسد الطاهر الراقد تحت الثرى..

والدي رحمه الله تعالى.

إلى من تلهج لي بالدعاء ليل نهار ..

أمي أطال الله بقاءها .

إلى رفيقة الدرب الطويل..

زوجتي ووردتي التي حاورني شذاها ولم يزل.

إلى من طفولتهم نامت في عيوني ..

وسكنت قلبي أينما حللت وارتحلت - بتول وتولين وغسان

إلى سلاحي أخواني وأخواتي ..

إلى كل تشجيع سمعته قول وعملا .. عمي شمس الدين حمادنة

إليكم جميعا حبي ووفائي وفرحي

شكر وتقدير

أقدّم جزيل شكري وعظيم وفائي إلى أستاذي المشرف **الدكتور محمود درابسه،** كفاء رفقه بي ونصحه لي ، وتذليله السبل ، وتصحيحه ما اعتور دراستي من طلاسم ومفاهيم ، عبر مراحل كتابتها النظرية والتطبيقية إلى أن رأت النور ، فلك مني كل الوفاء .

وأشكر أعضاء لجنة المناقشة الموقرة الأستاذ **الدكتور قاسم المومني** والأستاذ **الدكتور نبيل حداد** والأستاذ **الدكتور موسى ربابعة** والأستاذ **الدكتور مخيمر صالح** ، لقاء عناء القراءة ، وملاحظاتهم القيّمة التي شحذت دراستي بالآراء النقدية النيرة للوصول إلى نتائج أدق .

كما أشكر أستاذنا العزيز **الدكتور محمد ربيع** عميد كلية الآداب بجامعة جرش كفاء ما قدمه لي من عون كبير لا يقدمه إلا كريم علم جليل .

كما أشكر **الدكتور صالح حمدان** محاضر اللغة العربية في المجلس العالمي الأمريكي للبرامج الدولية – الجامعة الأردنية على ملاحظاته القيمة التي أفدت منها فله مني الشكر والتقدير .

وأخيرا ، أشكر كل من قدم لي المساعدة : زملائي في القسم وموظفي المكتبة في جامعة اليرموك والجامعة الأردنية .

فلكم جميعا كل الشكر والحب والوفاء

الملخص

التناص في شعر مهيار الديلمي

تناولت هذه الدراسة التناص في شعر مهيار الديلمي ، طامحة إلى الوصول إلى رصد التناص في شعره ، وإلى الكشف عن مدى دوران تلك المادة فيه ، ودرجة إسهامها في تشكيلها الإبداعي .

واتخذت الدراسة المنهج التحليلي الوصفي ، إذ رصدت مؤشرات التناص ، وقارنتها بمصادرها لتصل إلى جوانب القوة والضعف في تناصيات مهيار الديلمي .

ومن خلال هذه المعالجة التي خرجت من عموم النظريات إلى خصوصية التناص في شعر مهيار الديلمي أمكن الوصول إلى مصادر شعره الثقافية واللغوية لا سيما تلك التي شكلت مادته الإبداعية وسواها ، على وجه دقيق، إذ كانت مستقاة بدرجة كبيرة من القرآن الكريم ومن الشعر العباسي السابق والمعاصر للشاعر ، في حين ظهرت تناصيات أخرى اتصلت بالشعر الجاهلي ، وبالشعر الإسلامي الأموي على درجة أقل .

كَانُوْا يَرَوْنَ الفَضْلَ لِلْمُتَقَدِّمِ السـ   سبَّاقِ وَالنُّقْصَانَ فِي المُتَقَبِّلِ

مهيار الديلمي

فهرس المحتويات

***الفصل الثالث : التناص في شعر مهيار الديلمي وتقاطعات النموذج الشعري .**

(دراسة تطبيقية)

المقدمة

مهيار الديلمي شاعر عباسي ذو ثقافة واسعة وشعر غزير ، إذ شكلت تجربته الشعرية جزءا مهما من موروث الشعر العربي في العصر العباسي ، وعبرت عن واقعه السياسي والاجتماعي والثقافي السائد إبان منتصف القرن الرابع وبدايات القرن الخامس الهجريين ، ولذا تأتي أهمية هذه الدراسة لعلها تفصح عن ثقافة مهيار وابداعه الشعري ومصادره الحقيقية.

وتتبعت هذه الدراسة روافد مهيار الثقافية التي شكلت أدبياته في محاولة منها الولوج في عوالمه الداخلية الخفية ، واستنطاق نصوصه على وجه دقيق عميق ، فكان من أهم اهدافها بيان خواص التناص في شعره من حيث تأثره بمن سبقه أو عاصره من بعض الشعراء والكتاب في فترة شهدت حالة من حالات التناقض المجتمعي والسياسي ، وعلاقة ذلك في تشكل نتاجه الأدبي.

واستندت الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي بشكل أساسي ، عندما عملت على رصد مؤشرات التناص في شعر مهيار ، وقارنتها بأدوات التلقي والمشارب الثقافية التي اعتمدها ، وهي إذ تقارن فإنها تحلل وتفسر لعلها تحدد المصادر الشعرية التي أخذ منها واستمد معجمه الشعري ومعانيه وصوره منها فتشربها وأذابها وأنتجها في تجربته الأدبية الجديدة التي تمثلت فيما ورثناه عنه من أشعار غزيرة .

والدراسات في التناص كثيرة متنوعة إذ شهد العصر الحديث إقبالا كبيرا على مثل هذا النوع من الدراسات الحداثية لا سيما في النقد الغربي ، وكذلك الحال في البيئة النقدية العربية الحديثة التي أكثرت منها نظريا وتطبيقيا .

أما الدراسات التي تتصل بمهيار الديلمي قديما فقد كانت مقتضبة إذا ما قورنت بنتاجه الشعري الضخم ، فمثلا لا نجد له ذكرا مفصلا مطولا في كتب التراجم القديمة ، وقد اكتفى أصحاب هاتيك التراجم بذكر سطر أو سطرين عن مهيار الديلمي ، وقد عزي ذلك إلى مجوسيته التي كان عليها قبل أن يعتنق الاسلام مما جعل الدارسين ينصرفون عنه .

وأما الدراسات الحديثة التي تناولت مهيار الديلمي فكانت قليلة ، فمنها دراسة محمود غناوي الزهيري الموسومة بـ(الأدب في ظل بني بويه) الصادرة في مصر عام ألف وتسعمئة وتسعة وأربعين التي تركزت على الأدب : صنوفه وعوامل تشكل ملامحه في الدولة البويهية ، ولم يفرد فيها درسا يتصل بمحور دراستي .

ومن الدراسات أيضا تلك الموسومة بـ(مهيار الديلمي) لمحمد علي موسى الصادرة في بيروت عام ألف وتسعمئة وواحد وستين ، التي ألقت الضوء على حياته : نسبته وثقافته التي رأى فيها الباحث أنها مستمدة في جلها من أستاذه الشريف الرضي الذي أثر في مهيار تأثيرا كبيرا ، وتعرض الباحث أيضا إلى حياة مهيار في مقتبلها ، وأشار إلى مجوسيته آنذاك ، كما تناولت الدراسة بعضا من أشعاره ومناسباتها وفق منهج أقرب إلى التاريخ الذي سرد لنا فيه حياة مهيار ، وهذه الدراسة لا تتصل بفحوى دراستي إلا أنني أفدت منها وتقاطعت معها ببعض فواصل السيرة عن حياة الشاعر.

ومن الدراسات المهمة دراسة لعصام عبد علي : (مهيار الديلمي حياته وشعره) ،الصادرة في العراق عام ألف وتسعمئة وستة وسبعين ، التي تناولت فواصل مهمة من حياة مهيار الديلمي والقت الضوء على شيء من شعره عرضا وتحليلا اقترب من الموضوع أكثر من الفن ، وخلصت دراسته إلى نتائج من أهمها أن مهيار الديلمي إمامي المذهب وكان على اتصال كبير بتاريخ العرب ، وعلى ثقافة واسعة عبر عنها في أشعاره بشيء من البعد التوثيقي ، كما خلص إلى أن مهيار مثل شكلا جديدا للثقافة العربية التقليدية التي ابتليت بروح العصر البويهي : فكره وتقاليده ، وفي هذا نظر ، إن علمنا أن العادات الاجتماعية الفارسية سيطرت سيطرة مطلقة على واقع المجتمع الجديد ، وهو ما ذهب إليه محمود الغناوي في دراسته المشار إليها سالفا .

ومن الدرسات نجد دراسة لعلي الغلال وسمها بـ (دراسة تحليلية في شعر مهيار) الصادرة عن دار الفكر العربي ، وهي دراسة قيمة أفدت منها في التعرف إلى بعض أشعار مهيار التي تناولها الباحث وهي تعطي الدارسين صورة جيدة عن موضوعات شعره ، وما تبدى من صراعات اجتماعية في ذلك المجتمع الطبقي المتناحر التي أدت إلى تدهور ذلك المجتمع ليسطر عليه الوزراء وعلية القوم ، مما دفع الشعراء ليلموا بعلوم الشعر وفنونه ، فيجتروا مودة الوزراء والأمراء لينالوا عطاياهم وهباتهم السخية ، كما درس الغلال شعر مهيار فنا ومضمونا موليا المضمون والتسجيل في شعره أهمية أكبر ، وجل هذه الدراسات لا تتصل بتناصيات مهيار الديلمي لا من قريب ولا من بعيد .

وأيا ما كان القول والشأن فقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ، أما التمهيد فقدم لمفهوم التناص في إطاره العام مركزا القول في

مسائل ثلاث : الأولى التناص في المفهوم النقدي الغربي ، وقد آثرت تقديمه هنا بوصفه المهاد الذي ولد فيه مفهوم التناص ، فتتبعت نشأة المفهوم وتطوره وتقاطعاته عند نخبة من منظريه ، والمسألة الثانية هي التناص والحداثيون العرب بينت فيه آراء النقد العربي الحديث لهذا المفهوم ، وكيف أولوه فائق اهتمامهم ، فمنهم من أخذه على تمحيص ودعا إلى عدم إغفال الموروث النقدي العربي في هذا الدرس ، فذهبوا إلى عقد الصلة بينه وبين ذلك الموروث ، ومنهم من أخذه ودعا إليه محاكيا آخذا عن هذا وعن ذاك ، إذ نجد تقاطعات جمة في تعريفهم مصطلح التناص ، وأما المسألة الثالثة فهي التناص في الموروث البلاغي العربي ، ولم يكن الهدف منها التنقيب عن الجذور ، بقدر الإشارة إلى أن المفاهيم النقدية تنمو وتطور وتمتد وفق تطور الحياة المصاحبة لها .

وأما الفصل الأول فقد وسم بـ(مهيار الديلمي فواصل السيرة ومدخلات التلقي) ، وتناول جوانب مختلفة من حياة مهيار : اسمه ونسبته وثقافته ومنزلته والحياة الاجتماعية في عصره ، وختمته بالحديث عن الحياة الأدبية في عصره محاولا إلقاء الضوء على الأبعاد الاجتماعية السائدة آنذاك.

وأما الفصل الثاني المعنون بـ(التناص جدلية الأنساق وحرفية التاويل) فأفردته لخمس مسائل هي : النص : المعايير والمفهوم ، والتناص : إشكالية المفهوم ، والقراءة وإشكالية التلقي ، والتناص حالة إبداعية ، وشواهد من التناص الشعري ، وحاولت في هذه المسائل أن أوضح بأن التناص حقيقة من حقائق النص لا انفكاك لها عنه .

وأما الفصل الثالث الأخير من هذه الدراسة فجُرِّدَ للجانب التطبيقي إذ تركز على النص الشعري ورصد حركته ودورانها خارجه وتحليله ، والوقوف عند معجمه اللفظي ، ومعانيه الشعرية وصوره ، ومقارنتها بالأشعار التي استمد منها مهيار أدواته ، منطلقا من الشعر الجاهلي حتى عصر الشاعر ، معرجا في أثناء ذلك على الجانب الديني المتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوي لما لهما من أثر بالغ في تكون ثقافة مهيار الدينية .

وخلصت الدراسة إلى بعض النتائج والتوصيات ، كان من أهمها أن التناص في شعر مهيار حقيقة من حقائق نتاجه الشعري ، وأسهم إسهاما كبيرا في تجربته الإبداعية .

وأخيرا أود أن أتقدم بعظيم تقديري وجزيل شكري لأستاذي الدكتور محمود درابسه على مساعدته الدائمة لي وإشرافه على هذه الرسالة وعطائه العلمي المستمر ، وتوجيهه الدائم لي الوجهة الصحيحة ، ورعايته مراحل كتابة هذا البحث منذ ولادتها بذرة نظرية إلى أن وصلت إلى هذا الشكل ،كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على قراءتهم دراستي ، وعلى ما أسدوه من نصائح وحقائق نقدية أسهمت إسهاما بالغا في إثرائها ، فلكم مني كل الشكر والتقدير والوفاء.

عامر الربيع

التمهيد

التناص مصطلح نقدي حديث اتصل بالمدارس النقدية الغربية الحديثة أكثر من اتصاله بمدارس النقد العربية قديمها وحديثها،إلا أنَّه تداخل مع النقد الحداثي العربي إلى حدٍّ كبير وجلي.

بيد أن لهذا المصطلح جذوراً في النقد العربي القديم جاءت وفق مسميات مختلفة ، لا سيما في النقد البلاغي، وهو ما سنذكره في حينه.

التناص لغة: يندرج هذا الدالُّ تحت المادة "نَصص" الذي جاء معناه متفقا في جل أُمّات المعاجم العربية فكان من معانيه: "منتهى الشيء... ونصصتُ الحديث: أي رفعته، وتناصَّ القوم: أي "اجتمعوا"[(١)] ، ولعل هذا التسطيح المعجمي لمفهوم "التناص" الذي ألفناهُ في بعض المعاجم اللغوية لا يقترب البتة من المعنى الاصطلاحي النقدي، الذي لا يتساوق ومفهومه الحديث، لا سيما في المدارس الغربية النقدية الحديثة حيث ولادته، في حين نجد تناغما بين التناص بمفهومه الحداثي الغربي، وبين بعض المصطلحات النقدية في الموروث البلاغي العربي وهو ما سندرسه في القسم الثالث من هذا التمهيد. ولما كان عبثاً أن يتشكل النّص من فراغ، وأنه لا بد للفنان أن يبدأ محاكياً كما يرى كثير من النقاد والفلاسفة،

---

(١) ابن منظور ، محمد بن مكرم الإفريقي المصري(ت ٧١١هـ)-لسان العرب ، ط١ ، ١٥م ، دار صادر ، بيروت ، د . ت. مادة : نصص .

من أمثال أفلاطون وأرسطو حينما ذهبا إلى أن الشعر محاكاة، ومثلُه ذهبَ حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) إلى أن الصورة تقوم على المحاكاة في بعض أقسامها، كان مقبولاً ومنطقياً ، كأن ينظر الفنان اللاحق إلى سابقيه، فيأخذ من طرقهم الفنية وألفاظهم ومعانيهم وهو ما يسوغ بنظرية الاحتذاء وهذه المحاكاة تكون في بداية التجربة الأدبية، ولا تصل بصاحبها إلى الإبداع، إذ يبقى النص – رهينها إلى حين نضوج تلك التجربة واستمرارها من بعد.

وأياً ما كان الأمر فإن الخوض بالمعنى الاصطلاحي للتناص يحتاج إلى قراءة دقيقة متأنيّة في رؤية جملة من النقاد الذين اشتغلوا عليه متقاطعين تارةً، ومختلفين تارةً أخرى، فبات ضرورياً عرضها وتمحيصها وتحليلها للوصول إلى تقعيد جامع لهذا المفهوم، ولذا جاء هذا التمهيد في ثلاثة أقسام: الأول التناص في المفهوم النقدي الحديث الغربي، والثاني التناص والحداثيون العرب، والثالث التناص في الموروث البلاغي عند العرب لعلنا نلمح مدى تساوق مفهوم التناص في هذه المدارس وتقاربه .

(١)

التناص في المفهوم النقدي الغربي

تناول كثيرٌ من النقاد الحداثيين الغربيين "التناص" وأكثروا البحث فيــه وشاكلهم في هذا كثيرٌ من حداثيي النقد العربي الذين فتنوا به تقليداً أو ابتكــاراً ، فانطلاقاً من أنّ النّص لا يأتي أو يتشكلُ من فراغ رأت جوليا كريســتيفيا (Jolia kristiva) أنّ التناص خلاصة لعدد من النصوص ، ولا بد للأديب أن ينفتح علـــى ذاته وعلى النصوص الأخرى فولادة النص لا بد من أن تمر بمرحلة من التداخل مع مجموعة من النصوص الأخرى، تقول : "أما بالنســبة للنصــوص الشــعرية الحداثية فإنه قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفــي الوقت نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً، علماً بأن النّص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات نفيْ متزامن لنص آخر"[(١)]، وتذهب كريستيفا وهي تقعد لهذه المسألة إلى أن التناص " يحيل المدلول الشــعري إلـــى مدلولات خطابية مغايرة بحيث يمكــن قراءة خطابات عديدة

[(١)] جوليا كريستيفيا، علم النّص ،ط٢ ، ترجمة فريد زاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال ، المغرب، ١٩٩٧ ، ص ٧٨.

داخل القول الشعري" [١] ، وتتسلط فكرة نفي النص السابق- المرجعي كاملاً أو مجزوءاً- على رؤية كريستيفيا النقدية، فبعد أن تبنّت مسألة هدم النص المرجعي كاملاً نجدها تنفي جزءاً منه، تقول: إن "التناص قائم على طبقات وفقاً للعلاقات القائمة بين النص المرجعي والنص المولّد، وهذه العلائق بكافة أبعادها هي علائق نفي للنص المرجعي، حيث تؤشر على ثلاثة مستويات هي النفي الكلي حيث يتم قلب مفهوم النّص المرجعي من خلال النّص المولد والنفي المتوازي حيث يظل معنى النصين متوافقاً، والنفي الجزئي حيث يكون فيه جزء من النص المرجعي منفياً"[٢] ، فجوليا تستدرك ههنا كما يُلمح ذلك من قولها : إن جزءاً من النص المرجعي يكون منفياً بعد أن رأت في قول آخر إن التناص عملية هدم كاملة لذلك النص المرجعي. وإن كانت كريستيفيا قد هدمت النّص السابق أو جزءاً منه؛ فإنّ رأي رولان بارت (Roland Barthes) النقدي قائم على فكرة موت المؤلف، وهذا يقتضي ولادة مؤلف آخر هو القارئ، دونما إغفال للنص السابق، إذ يكتفي بتوصيفه له بما أسماه بمفهوم الهضم والتحويل ، والتحويل

---

[١] جوليا كريستيفيا، علم النّص ، ص٧٨ .

[٢] المرجع نفسه ، ص ٢١ .

كما يبدو هو امتداد للنص السابق لا هدمٌ له كما رأت كريستيفيا، فبارت يُقيم رأيه في النص على ولادة القارئ الذي هو رهين تناص آخر يستحضره القارئ الذي يقيمه عبر ثقافة ومعرفة مغايرة لهاتيك الثقافة ومدخلاتها عند المؤلف، فالنص المولد عند بارت يقوم بهضم وتمثل وتحويل النصوص السابقة، مما يقتضي وجود جدلية القراءة والكتابة التي تعد مرجعية لإنتاج النص[١]، ويبدو أن بارت لا ينكر النص السابق ولا ينادي بموته وإن نادى بموت صاحبه فالنص عنده "كتابات يتألف من كتابات متعددة وتنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها وتتحاكى وتتعارض"[٢]، والتحاكي ههنا يحيلنا إلى ما تقدم من رأي أفلاطون عندما نظر إلى الشعر بمجمله على أنه محاكاة[٣] ، ويبدو أيضاً أن بارت يولي الثقافات أهمية بالغة في مفهوم التناص كما بدا ذلك في قوله، وهو يُلح على أهمية هذا الجانب.

---

[١] عبد الستار الأسدي ، التناص والسرقة الأدبية والتأثر، بارط، كريستفيا، باختين، النقاد العرب الحداثيون، مجلة كتابات معاصرة، ع٤، ص٧١.

[٢] رولان بارت، نظرية النص ترجمة محمد الشميلي وآخرون، الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨٨، ص٨١.

[٣] انظر: أفلاطون، الجمهورية المدينة الفاضلة، ط١، ترجمة عيسى الحسن، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٩، الصفحات ٤٤١– ٤٧٨: الكتاب العاشر، المحاكاة في الشعر والفن.

ويخلص بارت إلـــى مفهـــوم التنـــاص علـــى أنـــه "نســـيج مـــن الاقتباســـات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية الســـابقة والمعاصـــرة التـــي تخترقـــه بكامله وكل نص بحسب رأيه هو تناص مع نص آخر"[١].

وكما ذهب بـــارت ذهـــب جيـــرار جنيـــت (Gérard Genette) حـــين أولى مسألة الثقافات أهمية أخرى في إنتاج الـــنص الجديـــد وولادتـــه ، فيـــرى في التناص "تلاقح مجموعة من الثقافات في ذهنية الكاتـــب تـــم نســـجها ضـــمن صياغات النص بوعي أو عن طريق اللاوعـــي، وبهـــذا يكـــون للـــنص صـــفة إعادة الإنتاج أو يتخذ منزلة الإنتاجية"[٢] .

فالثقافة كما نرى عامل يتقـــاطع فيـــه مفهـــوم التنـــاص عنـــد الناقـــدين بارت وجنيـــت، إلاّ أن جنيـــت يضـــيف الـــوعي- الاطـــلاع علـــى اللاحـــق، واللاوعي، وقد يعني به توارد الخـــواطر وهـــذا رأي وفيـــه نظـــر،إذ لا يمكـــن وإن تقاطعت الألفاظ والمعاني والصور أن تتوافـــق كليـــةً فـــي مفـــردات اللغـــة عند أديبين بصرف النظر عـــن تقـــارب أو تباعـــد الحقـــب الزمنيـــة بينهمـــا.

---

[١] رولان بارت، نظرية النص، ص٢٧.

[٢] جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ط٣، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

ويخلص جنيت إلى ما يعرف بنظرية التعالق النصي للنّص فكان منه أن وصّف التعالق بقوله "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى فهو يجاوز معمار النّص وبعض الأنواع الأخرى ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالقة"[١] .

ويتقاطع مفهوم التناص في نقد روبرت شولز (Robert Schulz) ومفهومه في نقد جنيت في مسألة الوعي واللاوعي، إلا أن شولز أضاف مسألة الإشارات التي تؤدي إلى إشارات أخرى في النص الجديد، وخَلُص شولز إلى أن التناص نص متداخل وهو "نص يتسرب إلى نص آخر يجسد المدلولات سواء وعي الكاتب ذلك أم لم يع"[٢].

ولما تناول امبيرتو إيكو(Umberto Eco) مفهوم التناص في كتابه الموسوم بـ (دور القارئ) وجد بعداً جديداً للتناص أسماه (المشي الاستنباطي)، وذلك من أجل الوقوف على الإشارات والرموز النصية الغائبة

[١] جيرار جنيت، من التناص إلى الأطراس، ترجمة مختار حسني، مجلة علامات مجلدة، ١٩٩٧، ص١٧٩.

[٢] نقلاً عن: عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية على التشريحية، النادي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م، ص٣٢٠.

أو المغيبة عن طريق البحث في النّص أو قراءة مـا حـول وفـوق اللغـة[١] ، ويتخذ مفهوم التناص التعايش بوصـفه "طريقـة مـن الطـرق مـع نصـوص أخرى، وبذا يصـبح كـل نـص فـي نـص تناصـاً "[٢] كمـا يـرى مـارك أنجينو (Marc Angenot).

وأخيراً، يجعل "لوران جيني"(Laurent Jenny)من زيادة المعنى شرطاً من شروط التناص، فيعرفه على أنه عمل يعمل على "تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[٣] . وبعد، هناك تعدد في مفهوم التناص عند النقاد الغربيين مع وجود تقاطعات في مفهومه عند جُلّهم ، فكان مدار المفهوم يقوم على أنّه مدخلات نص أو نصوص سابقة لولادة النص الجديد، وفق معنى جديد، أو تعايش نص لاحق مع نص سابق، أو ولادة نص جديد يهدم النص المرجعي ويقلب جملة المعارف فيه أو يهدم جزءاً منه، وتقوم الثقافات بدور كبير في ولادة النص الجديد بوعي أو بلا وعي.

---

[١] وليم راي، المعنى الأدبي مـن الظاهراتيـة إلـى التفكيكيـة، ترجمـة يوئيـل يوسـف، دار المـأمون، بغداد، ١٩٨٧م، ص١٤٩.

[٢] مارك انجينو، أصول الخطاب النقدي، ط٢، ترجمة وتقديم أحمد المدني ، الدار البيضاء، ١٩٨٩ ص١٠٢

[٣] المرجع نفسه، ص ١٠٩

(٢)

التناص والحداثيون العرب

تهافت النقاد العرب الحداثيون على مصطلح التناص بوصفه مسألة شغلت النقاد الغربيين، وتباروا للوصول إلى تقعيد هذا المفهوم.

وقبل تناول آرائهم بشيء من التفصيل لا بد من الإشارة إلى أنهم انقسموا فريقين: فريقا حاول ردّ هذا المصطلح إلى أصوله العربية في الموروث القديم،ونجح في ذلك ، وفريقا لم يتجاوز هالة التقليد النقدي بصرف النظر أكان ذلك عن فهم أم غير فهم لهذا المصطلح.

وأيّاً ما كان الشأن في هذا التهافت ، فقد اشتغل الكثير من حداثيي العرب على التناص، مُؤطرين ذلك نظرياً، ومقعدين له على جهة التطبيق. فأول ما يطالعنا ههنا محمد مفتاح إذ نَظَّر لمفهوم التناص على أنه النقل والإقراض والمحاكاة[١] فأما النقل والإقراض فمسألتان مطروقتان في الموروث البلاغي، وأما المحاكاة، فلا تبتعد عن موروث أفلاطون الذي سبق ذكرهُ في جمهوريته .

---

[١]محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٢١.

وذهب مفتاح في غير موضع يعرّف التناص علـــى أنـــه التعـــالق النصـــي إذ يقول "التناص هو تعالق– دخول في علاقة– نصوص مـــع نـــص آخـــر حـــدث بكيفيات مختلفة وأن التناص شيء لا فكاك للإنســـان مـــن شـــروطه الزمانيـــة والمكانية ومحتوياتهما من تاريخـــه الشخصـــي فأســـاس إنتـــاج أي نـــص هـــو معرفة صاحبه بالعالم" [١] .

وبذا يجمع مفتاح بين الموروث البلاغي العربي والمدرسة الحداثية في محاولة توفيقية بين المدرستين، وهو ما أفصحت عنه الإحالتان السابقتان، فمفتاح يشترط الثقافة لمنتج النص عندما ذيل قوله بـــ "معرفة صاحبة بالعالم". ومن الذين تصدوا إلى مفهوم التناص عبد الملك مرتاض، الذي تناوله قريباً من مدرسة الحداثة الغربية، ثم سرعان ما ردّه إلى مدرسة الموروث العربي عندما أشار إلى مسألة السرقات الشعرية، فهو يرى أولاً أنه "لا بد لأي نص أياً كان نوعه من أن يعتمد على نص سابق يحاوره ويقيم علاقة معه، فالكاتب لا يستطيع أن يكتب نصاً إلا باعتماده على ما استقر في وعيه وما حفظه من نصوص سابقة ومخزون ثقافي"[٢] .

---

[١] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص١٢١.

[٢] عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع٢٠١، دمشق، ١٩٨٨، ص٥٣.

وفي غير موضع يشير مرتاض إلى أن التناص ليس "إلا شكلاً من أشكال السرقات الأدبية القديمة التي عرفها النقد العربي القديم"[١] .

ونلاحظ أن مرتاض لا يحدد نوعاً أدبياً للتناص بمعنى ألا يقتصر على جنس أدبي دون آخر، كما نلاحظ تقاطعه مع مفتاح في مسألة الثقافة.

ويقترب من رؤية "مرتاض" عادل البياتي الذي عكف على دراسة الأدب الجاهلي، وخلص إلى أنَّهُ قسَّم التناص إلى عدة مستويات : الجزئي وهو على مستوى المقطوعة، وتناص البيت الشعري أو شطر منه، ومنها التناص اللفظي على مستوى الدال الواحد ومنها التناص المعنوي ومنها التناص الظاهر والخفي، ويخلص إلى أن لفظة التناص تلغي مصطلح السرقات اعتماداً على أنهما دلالتان لمعنى واحد[٢].

والإنتاج الشعري إنما هو تحرير لما سبق، وهذا ما ذهب إليه محمد عبد المطلب وهو يناقش "التناص"، مقترباً في هذا من رؤية جوليا

---

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي ، ص ٥٣.

(٢) عادل البياتي، أبنية النص الظاهر والخفية في الشعر قبل الإسلام، مجلة آداب المستنصرية، ع٢٠/٢١، ١٩٩١م، ص٥٠.

كريستيفيا، ومجمل قولـــه: "إن "الإنتاجيـــة الشـــعرية مـــع هـــذا النحـــو تمثـــل استعارة لمجموعة النصوص القديمة فـــي شـــكل خفـــي أحيانـــاً وجلـــي أحيانـــاً أخرى، بل أن قطاعاً كبيراً مـــن هـــذا الإنتـــاج الشـــعري يُعـــدّ تحريـــراً لمـــا سبق"(١) .

ومن الحداثيين العرب الذين اشتغلوا على موضوع التناص محمد بنيس، إذ رأى أن النّص بنية لغوية لا يمكن لها أن تنأى بنفسها عن العلاقات الخارجية، يقول: إنّ للنص الشعري " بنية لغوية ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى"(٢) ، وهذا ما ذهب إليه إبراهيم رماني من حيث إنّ النّص بنية فيرى أن التناص "مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل عفوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته" (٣) ومنهم من وصَّف التناص على أنه سبق وإصرار وترصد، وهو ما ذهب إليه "الحبيب الدّائم" فالتناص في رأيه

---

(١) محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، المكتبة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٥، ص١٤١ .

(٢) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ،بيروت ، ١٩٧٩ ص٢٥٣.

(٣) إبراهيم رماني، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، ع٤٩، المغرب، ١٩٨٨، ص٥٣.

"كامن بالقوة في أي نص، وأنه فعل كتابي بالدرجة الأولى وبموجبه تتحول ممارسة الإبداع من ظن يتقفى به القارئ حافراً في أثر حافر إلى يقين يغرس به الكاتب حافراً فوق حافر عن سبق وإصرار وترصد"[1] .

ويأتي الطرح العام لمفهوم التناص عند صلاح فضل من خلال تقاطع جملة من الأقوال المتعددة والمتداخلة في ما بينها بحيث " يصبح النظام النصي ممارسة سيمولوجية للأقوال التي أخذها من نصوص أخرى مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والإجتماعي" [2].

وطرق إبراهيم السنجلاوي مفهوم التناص ، إذ ميّز بين نوعين منه: " التناص غير الواعي الذي يقع نتيجة استخدام الكلمات التي استخدمت قديماً واستخدمها الكثيرون غيرنا أو استخدمناها لمعانٍ قديمة، ما تزال تعيش في نفوسنا ، ويندرج تحت هذا النوع من التناص ما وقع من تضمين في الشعر الجاهلي ؛ ذلك لأن التراث الشعري

---

[1] الحبيب الدائم ربي، الكتابة –التناص وأفق التخييل في(امرأة النسيان)، مجلة الآداب البيروتية ، ع ٦/٥ ، ٢٠٠٣م ، ص ٣٣.

[2] صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق الدينية، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٥٤.

الجاهلي كان يعتمد في كثير من الأحيان على الرواية الشفوية وكان الشاعر ينهل من مخزون تراثي عام،والتناص الواعي وهو الذي يقصد إليه الشاعر أو الكاتب قصداً ويعرف مصدره ويستخدمه استخداماً فنياً له غايته ووظيفته" [١] ، وإن كان السنجلاوي قد استخدم "دوالَّ" جيرار جنيت في ما يتصل بالوعي واللاوعي، إلاّ أنه استطاع توظيفهما في رؤيته النقدية بطريقة تلقى القبول عند بعض الدارسين، وربط التناص بالتضمين الشعري ، وقد لامس في هذا أصول التناص في الموروث البلاغي العربي وذهبَ تركي المغيض إلى ما ذهب إليه السنجلاوي من قبله، واعتقد أن التضمين جزء لصيق بمفهوم التناص فجعله شكلاً من أشكاله، يقول: " إن استخدام التضمين في معارضات البارودي سيدرس على أساس أنه شكل من أشكال التناص عنده فهو قد انبثق عن استحضاره للنصوص التي عرضها ونص عليها صراحة " [٢].

---

[١] إبراهيم السنجلاوي ، دلالة التضمين في خواتيم قصائد أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، م٣، ج١، ع١، ١٩٨٧م، ص١٥٥.

[٢] تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث جامعة اليرموك، ع٥، الاردن، ١٩٩١، ص١٠٢.

بيد أن المعارضات نفسها هي شكل من أشكال التناص لا سيما أنها تقوم على منوال قصائد سابقة في البحر والقافية والموضوع ، ويتقاطع هذا المفهوم للتناص بوصفه تضميناً مع رؤية أخرى هي لموسى ربابعة الذي استخدم التضمين ليدل على التناص أيضاً، يقول: "ويمكن أن يُنظر إلى التضمين على أنه مظهر من مظاهر تفاعل النصوص وتداخلها ولهذا ليس من خير إذا نظرنا إلى هذا المفهوم في ضوء مفهوم معاصر هو مفهوم التناص" [١] ، فالتضمين عنده تفاعل نصي لا تناص وفق مفهومه الحديث. وأشارت فريال جبوري إلى أن التناص تضمين، وهو ما بنى عليه بعض اللاحقين من النقاد ، فقد أبرزت أن جوهر مصطلح التناص إنما هو "تضمين نص لنص آخر واستدعاؤه " [٢] ، وهذا الاستدعاء نفسه جعل توفيق الزيدي يذهب إلى مصطلح المعارضة في دراسته العلاقة بين قصيدة محمد عفيفي والنّص القرآني[٣] .

---

[١] موسى ربابعة، ظاهرة التضمين البلاغي دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرؤ القيس، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٤، ع٢، الأردن ، ١٩٩٥، ص٢٢.

[٢] فريال جبوري ، الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة الحداثة في اللغة والأدب، م٤، ج١، ع٣، ١٩٧٤م، ص١٨٧.

[٣] توفيق الزيدي، قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، ع١٩٩، دمشق، ١٩٨٧، ص١٧، ١٨.

وأما شكري ماضي فأكد على أن "أي نــص محكــوم حتمــاً بالتنــاص وهو لا يتولد من خلال المحاكاة بل مــن خــلال المخالفــة والمعارضــة وهــو يتحدد عبر الاستدعاء والتحويل بحيث يعطــي ويأخــذ فــي آن معــاً وبالتــالي فإن النّص الآني قد يمنح النصــوص الســابقة تفســيرات ومرامــي لــم تكــن مطروقة من قبل" (١) ، فهاهما يقتربــان مــن رأي رولان بــارت فــي مســألة التحويل وهو عنده امتداد للنص ، مع أننا نجــد شــكري ماضــي يتفــق مــع مسألة المحاكاة التي طرقها محمد مفتاح.

وإذا ما نظرنا في رؤية علي جعفر العلاق(٢) ، وهو يستقرئ التناص فكان منه أن خَلُصَ إلى أن التناص عملية امتصاص وتحويل وهو لا يقــوم علــى نصــوص أخــرى وحسب، وإنما يتعداها إلى مظاهر غير نصيّة كالتلميحات والإشارات ، فالقصــيدة بوصفها عملاً فنياً تعبر عن حالة من حالات الفرد المتصــلة بحــالات تراكميــة أخرى(٣) والتناص/ التحوّل هو ما ذهب إليه بشير العمــري أيضاً فهــو "يتعلــق

---

(١) شكري ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراســات والنشــر، بيــروت، ١٩٩٧م، ص١٦٠

(٢) تناول العلاق هذه المسألة في دراسته: الدلالة المرئية، ط١، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٠ ، ص٥٢.

(٣) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص١٣١.

بالمقام الأول بإدراك دينامية العمل وانتمائـــه إلـــى ديمومـــة متجـــددة مُتحوّلـــة تجعلهُ يمتلك ما هو مشترك مع غيـــره مـــن الأعمـــال الأدبيـــة الأخـــرى "[1] .

ومن النقاد الحداثيين الذين اشتغلوا على التنـــاص شـــجاع العـــاني الـــذي أشـــار إلى الظاهر والصريح وجعل التنـــاص عـــدة أشـــكال كـــان منهـــا " التنـــاص الظاهر أو الصريح "[2] ، وهو يعني بـــذلك النصـــوص المتداخلـــة فـــي نـــص المبدع كجزء من المـــوروث الثقـــافي الجمعـــي، ومنهـــا التنـــاص المســـتتر[3] القائم على تذويب نصوص أو أجزاء منها في نص المبـــدع مـــن خـــلال إعـــادة الصياغة، وهذا الشكل يقوم على التلميح لا التصريح كما يقول العاني.

وهذا ما ذهب إليه فاروق دربالة الذي تناول مســـألة (الظـــاهر والخفـــي) وهـــو يقعد لمفهوم التنـــاص ، وإن أضـــاف مصـــطلحين مطـــروقين همـــا: الـــوعي واللاوعي، فالتناص في مفهومـــه لا يخـــرج عـــن فكـــرة العلاقـــات الظـــاهرة والخفية بهذه النصوص ضمن سياق الوعي واللاوعـــي حيـــث تمـــنح نصـــوص سابقة نصاً حاضراً حمولتها التي يمتصها أو يتقاطع معهـــا أو يتجاوزهـــا ممـــا

---

[1] بشير العمري ، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة مجمع الفكر العربي المعاصـــر، ع٩٠- ٩١، ١٩٨٩م، ص٩٢.

[2] شجاع العاني، الليث والخراف دراسة في بلاغة التناص الأدبي، اتحاد الكتاب العـــرب، دمشـــق، ٢٠٠٠، ص٩٦-٩٧.

[3] المرجع نفسه ، ص٩٦ .

يمنحه إنتاجية عالية [١] ، وهو بهذا يحيلنا إلى مسـألة الامتصـاص فـي رؤيـة جوليا كريستيفيا ، وراح غير ناقد يقعـد لمفهـوم التنـاص عبـر مصـطلحات مغايرة وإن اتفقت في معانيها وجملةَ المفاهيم الأخرى، ومـن ذلـك مـا ذهـب إليه أحمد الزعبي إذ رأى في التناص قسمين: المباشـر وغيـر المباشـر. فأمـا المباشر فهو " إيراد الـنص بلغتـه التـي ورد فيهـا مثـل الآيـات القرآنيـة والأحاديث والأشعار والقصص" [٢] ، وأما غيْر المباشـر فهـو الـذي يسـتنتج أو يستنبط ، من ضمن المقـروء الثقـافي والـذاكرة التاريخيـة[٣]. والتنـاص يعني الإحلال والإزاحة وهو مفهوم قَعَّدَ له صبري حـافظ ، كـأن يقـع الـنصّ في ظل نص أو نصوص أخرى يتصارع معهـا، والتنـاص، والقـول لحـافظ، يقوم على عمليتي الهدم والبناء المتقـاطعتين مَـعَ عمليـات أخـرى كـالإحلال والإزاحة[٤] .

---

(١) فاروق دربالة ، التناص الواعي شكوله وإشكالياته، مجلة فصول ،ع ٦٣،القاهرة ،٢٠٠٤ ، ص ٣٢٣.

(٢) الزعبي ، أحمد ، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني ، اربد ، ١٩٩٣م.ص١٦.

(٣) المرجع نفسه،ص١٥.

(٤) صبري حافظ ، الشعروالتحدي وإشكالية المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٣٨، ١٩٨٦م، ص٧٧.

والتناص هو التقاطع والتداخل بين النصوص الشعرية وهـو تقعيـد نجـده فـي قراءة ناصر يوسـف النقديـة الـذي عَـدَّه ضـرباً " مـن ضـروب التقـاطع والتداخل بين النصوص في الشعر العربي الحـديث حتـى بـات ملمحـاً مهمـاً من أبرز ملامح هذا الشعر ويتبع الشاعر أسـاليب مختلفـة فـي التّعامـل مـع النَّص السّابق ، بالنظر إلى مدى التزام هذا الشعر بحرفيـة الـنّص السـابق أو التمرد عليه أو اتخاذه مجرد وعاء لأفكار جديدة " (١) .

والتناص هو النص الغائب، وهذه رؤيـة أحمـد قـدور، فـالنّص عنـده يتحقق عبر النصوص الأخرى، وأجمل رأيه(٢) في ثلاثة أمور :

الأول: النظر فـي الـنص الغائـب بحسـب مرجعيتـه وموقعـه مـن الثقافة العامة وصلته بنصوص الشاعر الأخرى.

الثاني: البحث في الشكل الدلالي للتوظيـف وهـو الـذي يُنبـئ بـالنص الغائب.

---

(١) ناصر يوسف جابر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٢١٥.

(٢) أحمد قدور، الظواهر النقدية في الشعر العربي الحديث، مجلة بحوث، جامعة حلب، ع٢١، سوريا، ١٩٩١م، ص١٦١، ١٦٣.

الثالث: النظر في وظيفة أو وظائف الشكل الوارد أو المحال عليه من النواحي البلاغية والنقدية والموسيقية.

وربط آخرون التناص بفضاء آخر هو الأدب المقارن، وعلى رأسهم عبده عبود الذي يرى في التناص دورا مفيدا في الدراسات المقارنة، " وذلك أن عملية التناص لا تنشأ بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدب قومي واحد، بل تتخطى ذلك إلى آداب وثقافات متعددة، ولذا من الممكن إجراء دراسات مقارنة انطلاقاً من نظرية التناص حول ظواهر التناص التي تنتمي إلى آداب أو أن تشكل تلك الدراسات ميداناً جديداً من ميادين الأدب المقارن"(١)، بيد أن هذا التناص وفق هذا المفهوم عند عبده عبود يقتضي نخباً خاصةً مطلعةً على الثقافات الأخرى، وهذا ما لا يتحقق عند معظم الشعراء، وبذا يكون المفهوم قاصراً، مع أهمية الإشارة.

---

(١) عبده عبود، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص٥٦.

وأخيراً نخلص إلى إبراهيم أبو هشهش الذي تناول مفهوم التناص دون سلخه عن أصوله في الموروث البلاغي النقدي العربي إذا استلهم آراء حازم القرطاجني، وذهب إلى أن التناص خاصية نص بعينه أو طبقات نصيّة محددة تقيد القراءة وتوجه الاستقبال من خلال مفاتيح يتركها المؤلف للقارئ بحسب الخلفية النصيّة المختزلة لدى كل منهما بحيث يصبح النص الغائب رديفاً جمالياً للنص الحاضر وجزءاً من تشكل معناه ومؤشراً لاستقبال دلالاته(1) .

وبناءً على ما مضى فإن مفهوم التناص عند الحداثيين العرب تقاطع في جُلِّهِ مَعَ مفهومه لدى النقدة الغربيين، أو لنقل إنه كان امتداداً له وبمسميات مختلفة عَنَتْ دلالة واحدة ، ويبدو أننا ههنا أمام ما يمكن وصفه بـ(التناص النقدي) ، إذ غالباً ما تحيلنا مفاهيم الحداثيين العرب للتناص إلى المفاهيم ذاتها لدى النقاد الغربيين. ومن حيث انتهى إبراهيم أبو هشهش وهو يشير إلى المفهوم مستلهماً إياه من أصوله العربية، كان لا بد لهذه الدراسة أن تقفَ على هذه الأصول وهو القسم الثالث من هذا التمهيد.

---

(1) إبراهيم أبو هشهش، الكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨م، ص١٧٠

(٣)

التناص في الموروث البلاغي العربي –نماذج مختارة

لا أظنُّ أن هناك مُشكلاً فـي العلاقـة بـين التنـاص والنقـد البلاغـي القديم عند العرب، إذ نجد له أرومة أصيلة فيه، فقـد انتشـر فـي كثيـر مـن كتب النقد القديم مصطلحات عديدة تتصل بشـكل أو بـآخر بالتنـاص بوصـفه مصطلحاً حداثياً غربيَّ الولادة والنشأة.

ولعل أكثر تلك المصـطلحات التـي نستحضـرها هَهُنـا هـي السـرقة الشعرية، التي استخدمت سلاحاً حاداً في الخصـومات الأدبيـة والنقديّـة علـى امتداد بضعة قرون من تاريخ النقد العربـي، إذ سـنجد هـذا المفهـوم مبتـدياً في المعاني المتبعة الخاصة ، بمعنى أنـه لا ينطبـق علـى الألفـاظ ولا علـى المعاني المشتركة.

واشـتغلت كتـب النّقـد بالانتحـال والتضـمين والاقتبـاس والمحاكـاة والسلخ والنسخ وتوارد الخواطر والنقل والاجترار وسـوى ذلـك ، ممـا كـان يقترب إلى حدٍّ كبير من مفهوم التّناص.

ولجلاء ما تقدَّم يلزم سردَ عينة مختـارة لتلـك الآراء، والاختيـار ههنـا لـيس عشوائياً، فالقصد منه تتبع هذا المصطلح "التناص"، ثـم الوصـول إلـى حكـم

ينفي أو يثبت أصوله فيها، إذ راعى هذا الاختيار التدرج التاريخي بدءاً من الحاتمي (ت٣٨٨هـ)، وانتهاءً بحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، مع أنّ لهذا المفهوم أصولاً سابقة لهذه الفترة. فأول ما يطالعنا ههنا أبو علي محمد بن الحسين الحاتمي (ت٣٨٨هـ) في كتابه الرسالة الموضحة فنجده يدعو إلى صيغة تؤكد بشكل دقيق وجلي إلى "التناص"، فالنص لا يأتي من فراغ، فلننظر إلى هذا المجتزأ من قوله: و سُئل عمرو بن العلاء عن الشاعرين اللذين يتفقان في المبنى والمعنى ، فأجاب " فمن هذا الذي تعرَّى من الإتباع وتفرد بالاختراع والابتداع لا أعلم شاعراً جاهلياً ولا إسلامياً إلا وقد احتذى واقتفى، واجتذب واختلب "[1] ، فهو يعقد الصلة والشجة بين "التناص" بمفهومه الحداثي وبين النص الذي لا يأتي من فراغ . أما الصيغة الثانية فهي صيغة القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٩٢هـ) التي جاءت في وساطته في مقالة نقدية موسعة في السرقات الشعرية[2] .

---

[1] الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن (ت ٣٨٨هـ) – الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، ط١، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦م، ص١٤٢.

[2] القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت٣٩٢هـ ، الوساطة بين المتنبي وخصومة، ط١، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١م، ص١٨٣.

وأول ما تقعد له صيغة الجرجاني في هذه المقالة هو أن السرقات لا تكون في المعاني المشتركة والمتداولة؛ لأنها " متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم "[١] ، ويدلل الجرجاني على ذلك بمثال تشبيه البليد البطيء بالحجر والحمار وهذا متقرر بالنفوس.

وإن كان الشعراء يشتركون في المعاني المتداولة، فإن الانفراد يكون " بلفظة تستعذب أو ترتيب يستهجن أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع "[٢].

لعلنا نلاحظ هنا أن الابتداع عند القاضي الجرجاني يكون في اللفظ العذب والترتيب الحسن والزيادة التي لم يهتدِ إليها غير صاحبها، ووفق هذا لم تعد السرقة من المعايب، يقول: " ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تُعَدّ مع المعايب... وكان صاحبها بالتفضيل أحق"[٣] .ويتناول القاضي الجرجاني المسألة بشيء من التفصيل، فيحملنا إلى مصطلحات أدق ،نحو: النقل والنسخ، إذ لا يكون – كما يرى– إلا في المبتذل العامي دون زيادة

---

[١] القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومة ، ص١٨٣، ١٨٤.

[٢] المصدر نفسه ، ص١٨٦.

[٣] المصدر نفسه ، ص١٨٨

"... فيبدل تلك الألفاظ، والبيت نقلاً ونسخاً على هيئته لما كان هذا المعنى يُعدّ مسروقاً لأنه من المبتذل العامي المشاهد في كل حال" [1] ، فهو لا يعد هذا من السرقة لابتذاله . والقاضي الجرجاني في صيغته النقدية يرى أن السرقة لا تتم " إلاّ باجتماع اللفظ والمعنى ونقل البيت جملة، والمصراع تاماً " [2] وهو ههنا يؤكد أن السرقة في المعاني والأغراض. ومن لطيف صيغته أنه أشار إلى مسألة التفنن في السرقة، إذ يرى أن " الشاعر الحاذق إذا عَلِقَ المعنى المختلس عَدَلَ به عن نوعه وصيغته وعن وزنه ونظمه وعن روّية وقافيته" [3].

ولعلنا نستنبط من هذه الصيغة أن "المعارضات" بمفهومها النقدي مستثناة عند القاضي الجرجاني لأنها تنسج على منوال الوزن والصيغة والرويّ والقافية ، ويخلص الجرجاني من لطيف السرق إلى ما يتصل بمناقضة الشعراء ويعني "ما جاء به على وجه القلب وقصد به النقض"[4].

---

[1] القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومة ، ص١٩٢ .

[2] المصدر نفسه ، ص١٩٢ .

[3] المصدر نفسه ، ص٢٠٤ .

[4] المصدر نفسه ص٢٠٦ .

وإذا ما انتقلنا إلى صيغة أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فنجدهُ يستهلّها بـ (تداول المعاني)، مركزاً على أهمية اللفظ الجديد وهو معيار الابتداع عنده، يقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبُّ على قوالب مَن سبقهم- ولكن عليهم إن أخذوها- أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ، ويبرزوها في معارض تأليفهم، ويوردوها في غير حلتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبَق إليها " [1] ، فأبو هلال العسكري يتقاطع مع القاضي الجرجاني في مسألتي التركيب الجديد، والزيادة في الألفاظ الجديدة التي تؤدي إلى معانٍ جديدة. بيد أنه يُلحظ ههنا أن أبا هلال العسكري يشير إلى ما يعرف بـ (توارد الخواطر) في المعاني مؤكداً على رؤيته في أن التفاضل في الألفاظ في نفس الوقت، يقول: "وإنّما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها وقد يقع للمتأخر معنى سبقَ إليه المتقدم من غير أن يلم به" [2] ، والعسكري في صيغته النقدية لا يجعل

---

[1] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت٣٩٥هـ) ، الصناعتين الكتابة والشعر، ج١، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، ص١٩٦.

[2] المصدر نفسه ، ص١٩٦

التناص مقتصرا بمفهومه القديم على الشـــعر، فقــد يكــون مــن الشــعر إلـــى النثر، بل ذهب إلى أن جعل منـــه وفــق هــذه الطريقــة مثلبــة مــن مثالــب السرق،ويخلصُ أبو هلال العسكري إلى مــا وســمه بـــــ (قــبح الأخــذ)، دون زيادة أو كسوة، يقول: " وقبح الأخذ أن تعمــدَ إلـــى المعنـــى فتتناولـــه بلفظـــه كله أو أكثـــره أو تخرجـــه فـــي معـــرض مســـتهجن، والمعنـــى إنمـــا يحســـنُ بالكسوة " (١).

ومن الاتجاهات التقعيدية لمفهوم التناص في موروثنـــا النقـــدي مـــا تبـــدى في صيغة عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـــــ)، إذ هـــو "الأخـــذ" والجرجـــاني إنما يُجيز الأخذ إن تبعه إخفاء " ولو كان المعنى يكـــون معـــاداً علـــى صـــورته وهيئته وكان الأخذ له من صاحبه لا يصنع شيئاً غيـــر أن يبـــدلَ لفظـــاً مكـــان لفظ لكان الإخفاء فيـــه محـــالاً ؛ لأن اللفـــظ لا يخفـــي المعنـــى وإنمـــا يخفيـــه إخراجه في صورةٍ غير التـــي كـــان عليهـــا " (٢)، وكمـــا تنبـــه عبـــد القـــاهر الجرجاني إلى مسألة الزيادة على الأخذ، تنبَّـــه إلـــى مســـألة الإنقـــاص أيضـــاً، وعدّه من الإساءات، واحتج بقـــول العلمـــاء فـــي شـــاعرٍ "إنـــه أخـــذ المعنـــى

---

(١) العسكري ، الصناعتين الكتابة والشعر ، ص٢٢٩.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ج٢، ط٣، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٥٠٩.

من صاحبه فأحسن وأجاد، وفي آخر إنه أساء وقصر، لغــواً مــن القــول مــن حيث كان محالاً يُحسِنُ أو يسيءُ في شيء لا يصنع به شيئاً " [١] .

ويتجه ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) اتجـاه العسـكري عنـدما ذهـبَ إلـى "توارد الخواطر" ويستهل مقالته النقدية في أن بـاب الابتـداع للمعـاني مفتـوح إلى يوم القيامة. ويقعد للمفهوم بمقالة نقدية مفصـلة تبـدو أكثـر نضـجاً مـن سابقيه، ولعل هذا التفصيل مستمد من اطلاع ابن الأثيـر علـى السـابقين ممـن قعدوا لهذا المصطلح، وجملة قوله إنه قسم السـرقات الشـعرية ثلاثـة أقسـام[٢] منها: النسخ وهو أن يأخذ الشاعر اللفظ والمعنـى جملـة وتفصـيلاً مـن غيـر زيادة عليه، ومنها السلخُ كأن يأخذ بعض المعنى، ومنهـا المسـخ وهـو إحالـة المعنى إلى ما دونه. والسرقة في صيغته "إنما تطلـق فـي معنـى مخصـوص ويطيل ابن الأثير التفصيل في مقالته، ولعل من أهـم مـا رآه فـي النسـخ إذ

---

[١] الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ج٢ ، ص٥٠٩ .

[٢] ابن الأثير، نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجذري ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، د.ط، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٢٠هـ، ص٣٤٥.

يأتي في ضربين: أما الأول فهو "وقوع الحافر على الحافر"[1] ، وأما الثاني فهو "الذي يُؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ"[2] .

ونخلصُ فيما أسلفنا إلى حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) الذي ركز على مسألة المحاكاة، كأن يحاكي بعضهم بعضاً، ومسألة الاقتباس والاجتلاب، فكان من مجمل صيغته النقدية أن قال "يجب على مَنْ أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أنّ للشعراء أغراضاً أُوَلَ هي الباعثة على قول الشعر"[3] .

وحازم يدعو إلى الابتعاد عن التشابه خشية التكرار، وكذلك يدعو الشاعر إلى أن "يقصد تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواسعة في عباراته، وفي ما دلّت عليه بالوضع في جميع ذلك، والبعد عن التواطؤ والتشابه، وأن

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر ، ج٢ ، ص٣٥٠ .

(2) المصدر نفسه ، ص٣٥٢ .

(3) حازم القرطاجني ، (ت٦٨٤هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،دط ، تحقيق محمد ابن الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي ،د ت ، ص١١.

يُؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون كل مستجدٍ بعيداً من التكرار"[1].

وننتهي من هذا التمهيـد إلـى أن مفهـوم التنـاص بوصـفه مصـطلحاً نقـدياً اشتغل عليه النقد الغربي الحديث وتقاطعوا في كثيـر مـن مفاهيمـه، واشـتغل عليه الحداثيون العرب وتناصـوا فـي تقاطعـات كثيـرة وهـم يقعـدون لـه مفهوماً ما ، في حين أن أصوله في الموروث النقـدي البلاغـي عنـد العـرب كانت جلية إلى حدٍّ كبير، وإن اختلفت المسـميات النقديـة، ويظهـر مـن هـذا كله أنه لا وجود لـنص بكـر دون تـأثره بنصـوص أخـرى سـابقة عليـه، وانفتاحه على هاتيك النصوص، وبـذا أوصـف مفهـوم التنـاص علـى أنـه التواصل الذهني النصِّي .

*****

---

(١) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص١١ .

.

ونخلص مما سلف إلى بعض مفاهيم التناص عند بعض منظريه –كما في الجدول الآتي :

مفهوم التناص	صاحبه
الامتصاص بعد الهدم	جوليا كريستيفا
الهضم والتحويل / الثقافة / نسيج الاقتباسات	رولان بارت
تلاقح مجموعة من الثقافات / الثقافات النَّصية	جرار جنيت
تسرب نص إلى نص آخر	روبرت شولز
المشي الاستنباطي	امبرتو إيكو
التعايش	مارك انجينو
تحويل بزيادة معنى جديد	لوران جيني
النقل والإقراض والمحاكاة / التَّعالق النصِّي	محمد مفتاح
شكل من أشكال السرقات الأدبية / ما استقرَّ في وعي الكاتب من مخزون ثقافي	عبد الملك مرتاض
مصطلح يلغي مصطلح السرقات الشعرية	عادل البياتي

الإنتاجية الشعرية المستعيرة لمجموعة نصوص سابقة	محمد عبد المطلب
بنية لغوية لا تنفصل عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى	محمد بنيس / إبراهيم رماني
سبق وإصرار وترصد	الحبيب الدَّائم ربي
ممارسة سيمولوجية للأقوال المأخوذة من نصوص أخرى	صلاح فضل
التضمين–شكل من أشكال التناص	موسى الربابعة إبراهيم السنجلاوي تركي المغيض فريال جبوري
التحويل	جهاد كاظم
التحوُّل	بشير العمري
الاستدعاء والتحويل	شكري الماضي
امتصاص وتحويل	علي جعفر العلاق
النصوص المتداخلة / تذويب النصوص	شجاع العاني

العلاقات الظاهرة والخفية	فاروق دربالة
المقروء والثقافة والذاكرة التاريخية	أحمد الزعبي
الإحلال والإزاحة	صبري حافظ
التقاطع والتداخل	ناصر يوسف
النص الغائب	أحمد قدور
قد تنتمي إلى أكثر من أدب قومي / دراسات مقارنة	عبده عبود
النص الغائب في جمالية النص الحاضر	إبراهيم أبو هشهش
الانتحال والتضمين ، والاقتباس ، والمحاكاة والسلخ ، والنسخ ، وتوارد الخواطر ، والنقل ، والاجترار ، والاحتذاء ، والاقتفاء ، والاجتلاب ، والاختلاب	النقد البلاغي العربي القديم
التواصل الذهني النصي	عامر الربيع

*****

الفصل الأول

ملامح عصر مهيار ومصادر ثقافته

١. اسمه ونسبته

٢. ثقافة مهيار.

٣. منزلة مهيار.

٤. الحياة الاجتماعية في عصر مهيار.

٥. الحياة الأدبيّة في عصر مهيار.

(١)

اسمـــــه ونسبتــــه

لم تحدثنا كتب التــراجم والمصـــادر التاريخيـــة عـــن مهيـــار الـــديلمي كثيرا ، اسمه ونسبته وترجمته ، إذ جاء ذكره مقتضباً فـــي جلِّهـــا ولـــم تفصِّـــل الحديث في ذلك فنجد بعضها لا يذكر أكثر من سطرين عنه.

فقد ذهب الباخرزي (ت ٣٦٧هـ) إلـــى أنـــه : ((أبـــو الحســـين مهيـــار بن مرزويه الكاتب))[١] ، فهو بدأ بكنية علـــى غيـــر روايـــة . وجـــاء لاســـم "مهيـــار" ذكـــرٌ فـــي كتـــاب تـــاريخ بغـــداد وذيولـــه للخطيـــب البغـــدادي (ت ٤٦٣هـ) . الذي قدم الاسم "مهيار" وآخر كنيتـــه وحـــذف نســـبته "الـــديلمي" ، فهو عنده المهيار بن مرزويه أبـــو الحســـن الكاتـــب الفارســـي [٢] ، ولمهيـــار الديلمي ذكر في وفيات الأعيان في أنباء أبناء الزمان لابن خلكان (ت ٦٨١هـ) ،

---

(١) الباخرزي ، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي بن أبي الطيب ، دمية القصر وعصرة أهل العصر ، ج١ ، ط١، د.ت ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٣م ، ص ٣٠٣ .

(٢) الخطيب البغدادي ، أبو بكر أحمد بن علي ، تاريخ بغداد و ذيوله ، ج١٣ ، ط١ ، تحقيق مصطفى عبـــد القـــادر عطا، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص ٢٧٦ .

إذ قال إن اسمه ((أبو الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسي الديلمي))[1] ، وقد اكتفى ابن خلكان بهذا ، وذهب مشتغلا على ضبط الدالين :"مهيار" فوزنها أن قال : " ومهيار بكسر الميم وسكون الهاء وفتح الياء المثناة من تحتها وبعد الألف راء ، "ومروزية" بفتح الميم وسكون الراء وفتح الزاي والواو وبعدها ياء مثناة من تحتها ثم هاء ساكنة ، وهما اسمان فارسيان لا أعرف معناهما " [2] وجاء ذكر مهيار الدَّيلمي مقتضباً في كتاب البداية والنهاية أيضاً واكتفى بقوله: إنه "مهيار بن مرزويه أبو الحسين الكاتب الفارسي ويقال له الديلمي " [3] ، والشيء ذاته في كتاب شذرات الذَّهب الذي وصَّفه بـ "مهيار بن مرزويه الدَّيلمي أبو الحسن"[4].

---

[1] ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن ابراهيم البرمكي الإربلي ، ج٥ ، ط١،تحقيق إحسان عباس،دار صادر ، بيروت، ١٩٧١م ، ص٣٥٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص٣٦٣ .

[3] ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر (ت٧٧٤هـ)، البداية والنهاية، ج١٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦م، ص٤٢.

[4] ابن العماد، أبو الفلاح عبد الحي بن أحمد بن محمد الحنبلي، (ت١٠٨٩هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج٥، ط١، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ١٩٨٦م، ص١٤٤.

وبناء على ما سلف نجد هذا الأمر يتقاطع في تلك التراجم والمصادر، مما يدعو إلى البحث عن تفصيلات أكثر دقة في هذا الشأن ؛ ليفسر قلة ذكر مهيار في هذه التراجم.

بيدَ أنه يلحظ ههنا إجماع الروايات السالفة على أن مهيار فارسي الأصل، دَيلميّ النسبة، كما يُلحظ أن تلك المصادر لم تذكر شيئاً عن سنة ولادته، ولكنها لم تغفل سنة وفاته وهي (٤٢٨هـ) كما أثبته ابن خلكان. ولعل ما يفسر قلة ذكر التفاصيل عن مهيار شعوبيته وعصبيته ومغالاته في التشيع؛ مما حدا بالكثيرين لأن يُعرضوا عنه، وفي هذا نظر ، فمهيار كان إمامياً على مذهب أستاذه الشريف الرضي الذي اشتهر في عصره ولم يعرف عنه أحد ، وأرى أن مهيار لم يكن مشهوراً في تجربته الشعرية في مقتبل عمره إن علمنا أنه تطور شيئاً فشيئاً ، ولبث فترة زمنية طويلة إلى حد ما قبل أن يتصل بالأمراء والوزراء الذين أعلوا من شأنه فيما بعد ، كذلك قد يكون لوجود بعض الشعراء الفحول في عصره أثر بالإعراض عنه من قبل النقاد والمؤرخين ومنهم : ابن نباته السعدي ، والشريف الرضي ، والصاحب بن عباد وسواهم من المشاهير الذين شغلوا البيئات الأدبية والنقدية إبان حكم بني بويه .

وأما الدَّيلميّ فنسبة إلى الدَّيلم وهم ساكنو السواحل الجنوبية من بحرالخزر[1] ، ويرى بروكلمان أن الدّيالم سكنوا غير مكانٍ وأشار إلى أنهم سكنوا الجبال الإيرانية[2] ، ومن هؤلاء الدَّيالم أسس رجل فقير يُدعى "أبو شجاع بويه" دولة البويهيِّن. ويبدو أن بروكلمان اطّلعَ على ذكر ياقوت وابن خلدون في أن الدَّيلمي نسبة إلى جغرافيا المكان/ الأرض لا نسبة إلى العائلة أو القبيلة، أي الأرض التي عاش فيها والتي يسكنها بنو جلدته، وقد قال ياقوت إن الدَّيلم ينسبون إلى أرضهم بهذا الاسم لا إلى أبٍ لهم. وذكر ابن خلدون أن بلاد الدَّيلم كانت الجبال وما يليها مثل طبرستان وجرجان وآصد[3] . ويخلص إبراهيم سلمان الكروي إلى أن أهم جبال الدَّيلم ثلاثة[4] :

---

[1] كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ط٥ ، نقله إلى العربية نبيه أمين فارس و منير البعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٣ م، ص١٨١ .

[2] المصدر نفسه، ص٢٤٦.

[3] محمد علي موسى، مهيار الدَّيلمي ط١، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ١٩٦١م، ص٢٠.

[4] إبراهيم سلمان الكردي، البويهيون والخلافة العباسية، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢م، ص٣٢.

الأول: جبال قارن التي تتكون من عدة قـرى وفيهـا مدينـة "شـهمار" وهـي موضع آل قارن وحضنهم.

الثاني: جبال فادوسبان، وهـي مسـتقر آل فادوسـبان وكـان موضـعهم فـي قرية "أرم".

الثالث: جبال الروبنج شمال مدينة الـرَّي جانـب طهـران العاصـمة الحاليـة للجمهورية الإيرانية .

* * *

(٢)

ثقافة مهيار

لكل فرد تكوين ثقافي ما، يُستمد مـن التكـوين الثقـافي الجمعـي الـذي يتمثل في المجتمع، ولهذا التكوين الثقافي المجتمعـي مصـادر وعوامـل تسـهم إسهاماً مباشـراً فـي ذلـك التكـوين، لعـلّ مـن أهمهـا العوامـل الدينيـة والاجتماعية والسياسية، وقد يطغى لـون ثقـافي علـى آخـر علـى مسـتوى الفرد وعلى مستوى المجموع، بحسب المصـادر التـي أثـرت فيهمـا ، فمـثلاً العامل السياسي يؤدي إلى وجـود ثقافـة سياسـية، والعامـل الـديني يقتضـي وجود ثقافة دينيـة، والعامـل الاجتمـاعي يبـرز وجـود الثقافـة الاجتماعيـة وهكذا دواليك.

ولما كان مهيار الدَّيلمي جزءاً لا يتجـزأ مـن مجتمعـه بشـتى ألوانـه، نجـده يعبر عنه في شعره وكتاباتـه أدق تعبيـر، مسـتمداً ثقافتـه مـن ثقافـة ذلـك المجتمع التي أثرت في تكوينه الثقـافي لا سـيما العامـل الـديني "المتعصـب" الذي استمده من شيخه الشريف الرضي أبي الحسـن محمـد الموسـوي وعليـه تخرج في نظم الشعر[١] ، فظهرت الإشارات الدينيـة فـي شـعره التـي تعبـر

---

[١] ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٥، ص٣٥٩

عن التشيع وتمجد آل البيت ، ومن البـديهي أن يعتنـق الـديلمي التشـيع فـي عصر تحكم فيـه الدولـة البويهيـة الشـيعية ، وبـذا يتقـرب مـن وزرائهـا فيمدحهم ويمدح ما اعتقدوه من تَشَـيُّعِهِم . والاخـتلاف الشـديد فـي أسـاليب العيش أفضى إلى اختلاف واضح متباين في الـوعي والشـعور عنـد النـاس، وخليق بهذا الشعور أن ينـتج مظـاهر اجتماعيـة متباينـة ومـذاهب فكريـة متناقضة في صعيد واحدٍ[١] ، فمهيار استمد ثقافته الدينيـة مـن مجتمـع التشـيع وبخاصة من أستاذه الشريف الرضي الذي أثـر بمهيـار تـأثيراً بالغـاً، فسـلك سبيل الرافضة[٢] ، وهي إحدى الفرق السِّـت: الحروريـة والقدريـة والجهميـة والمرجئة والجبرية التي انقسمت منها اثنتا عشرة فرقـة فصـارت فـي اثنتـين وسبعين فرقة . وذهب مهيار الدَّيلمي فـي فكـره الرّافضـي إلـى أبعـد مـن تعصبه ومغالاته، فسبَّ الصحابة؛ مما دعـا أحـدهم يقـول إليـه: "يـا مهيـار انتقلت بإسلامك في النّار من زاوية إلـى زاويـة. قـال وكيـف ذلـك؟. قـال: لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة " [٣] .

(١) محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، ط١، وزارة المعارف العراقية، مطبعة الأمانـة، مصر، ١٩٤٩م، ص٤١.

(٢) ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٢، ص٤١.

(٣) ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد (ت٥٩٧هـ)- المنتظم في تـاريخ الملـوك والأمم، ط١، دراسة وتحقيق محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا، راجعـه وصـححه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٦٠.

ويذهب فكر الرافضة إلى القول " بعصمة الأئمة والرجعة والتقية وكان لهم مزاعم حول القرآن والسّنة، وكان لهم تجريح للصحابة رضوان الله عليهم والطعن فيهم " [1] ، ويرى محمد علي موسى أن لشيخه الشريف فضلاً كبيراً في ثقافة مهيار أيضاً؛ ويعلل ذلك لما اتصل به من "حيث التحول العظيم في حياته، فأثر في مجرى تطوره الفكري تأثيراً بالغاً، فمهيار شاعر شعوبي قبل كل شيء وهكذا فإنه أخذ يمزج بين التشيع والشعوبية؛ لما رآه من إقبال بني جلدته على اعتناق المذهب الشيعي والتحمس له، والدفاع عنه " [2] ، وكان الشريف الرضي متنوع المصادر في مادته ، إلا أن "الأثر الإعتزالي واضح في فكره إذ إن تلمذته على يد رأس المعتزلة ومفكرهم الأعظم قاضي القضاة عبد الجبار بن أحمد " [3].

---

[1] أحمد جلي، دراسة عن الفروق في تاريخ المسلمين والخوارج والشيعة، ط1، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٩٨٦م، ص١٨٧.

[2] محمد علي موسى، مهيار الديلمي، ص٢٥.

[3] مجيد جابر محسن الخفاجي ، البحث الدلالي عند الشريف الرضي،مجلس كلية التربية،الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ١٩٨٨م،ص١٤ .

ولابد أن نمثل هذه الآراء بقول مهيار نفسه، مما يؤكد ما ذهبت إليه الآراء السابقة في اعتناقه التشيع والشعوبية ، يقول مهيار الدَّيلمي في مرثيته الفائية في علي وآله:

بِــآلِ عَلِــيٍّ صُــرُوفُ الزَّمَــانِ بَسَــطْنَ لِسَــانِي لِــذَمِّ الصُّــرُوفِ

ولَــيسَ صَــديقِيَ غَيْــرَ الحَــزِينِ لِيَــوْمِ الحُسَــيْنِ وَغَيْــرَ الأَسُــوفِ

قَتِيــلٌ بِــهِ ثَــارَ غِــلُّ النُّفُــوسِ كَمَا نَغَــرَ الجُــرحَ حَــكُّ القُــرُوفِ

أُحِــبّكُمُ مَــا سَــعَى طَــائِفٌ وَحنَّــتْ مُطوَّقَــةٌ فِــي الهُتُــوفِ

وَإِنْ كُنْــتُ مِــنْ فَــارِسٍ فَالشَّرَيْــفُ مُعْتَلِــقٌ وُدُّهُ بِالشَّــرِيفِ[1]

فالشاعر يذم صروف الدهر وتقاليبه التي آلت بآل علي إلى ما آلت إليه فهو يشير إلى مقتل الحسين بن علي ، مستبرئاً ممن لا يأسف ويحزن لذلك اليوم ، إذ يعلن العداوة للذين لا يأسفون ولا يحزنون فمقتل الحسين أرق النفوس وحركها إذ استحال ذلك اليوم جرحاً لا يبرأ ، وهو يعبر في هذه الأبيات عن حبه وتعلقه وإيمانه المطلق بآل علي فيحن إليهم ما طاف

---

[1] مهيار الديلمي ، ديوان مهيار الديلمي،ج٢،ط١،أحمد نسيم ، دار الكتب المصرية،مصر،١٩٢٦م،ص٢٦٤ .

مؤمن في البيت الحرام ، وما سجعت حمامة على هديلها ، وفي هذا ديمومة للحزن الأبدي ويختم أبياته باعتداده بفارس أبناء جلدته ، فيصفهم بالأشراف وهو منهم شريف ما دام يودهم ويحبهم ويعلي من شأنهم. والباحث في أشعاره لا يعوزه جهد في التعرف إلى تلك الإشارات الدينية التي تمجد المذهب الإمامي، بيد أنه في الوقت نفسه لم يبتعد عن تاريخ العرب: أيامهم وأنسابهم فتتبع حوادثهم ومعاركهم ومراقبته الحثيثة للخلافات والتطورات السياسية في عصره، وقد ساعدته هذه الثقافة الواسعة والقول لعصام عبد علي– على تأطير قصائده بشيء من البعد التوثيقي[1] ، بمعنى أنها كانت سجلاً تاريخياً ينضاف إلى البُعد الفني، وإن كنّا نرى أن جل شعره قد طغى فيه الجانب التاريخي التوثيقي بشكل واضح وأكبر مما ذهب إليه عصام عبد علي الذي يرى أن مهيار لم يكن مهتماً بشكل جاد بفلسفة العصر في بغداد، وبقيت ثقافته على سلامتها العربية ممثلة بتاريخ الشيعة وموقفهم من الخلافة بفكرة العامة حول كرامات ومناقب آل البيت؛ فهو يمثل شكلاً جديداً للثقافة العربية التقليدية

[1] عصام عبد علي، مهيار الدَّيلمي حياته وشعره، ط١، منشورات وزارة الإعلام العراقية، العراق، ١٩٧٦م، ص٦٧.

المبتلاة بروح العصر البويهي وفكره وتقاليده[1] .

غير أن ما ذهب إليه عصام عبد في رأيه لا يقارب الصواب على وجه دقيق، لأن الثقافة الفارسية كادت أن تطغى على كل المجتمع العربي عاداته وتقاليده وعقائده ، فكانت ثقافة أخرى مستقلة بديلة للثقافة العربية، ولا نستطيع وسمها بالثقافة العربية الجديدة ، وأيا ما كان الشأن فقد تأثر مهيار بهاتيك الثقافات التي شاعت في عصره ، وأسهمت في تكوين ثقافته ومصادر شعره بشكل جلي ، لا سيما تلك التي اتصلت بعقيدته .

.

(٢) عصام عبد علي، مهيار الدَّيلمي حياته وشعره ،ص٦٧

(٣)

منزلة مهيار

اعتنى مهيار الدَّيلمي بالشعر والكتابة وما من ترجمة ترجمت له إلا وذيلت اسمه بـ (الكاتب) ، وقد عرف بهذا الوصف؛ مما يعني أنه اشتغل على الكتابة جامعاً بينها وبين الشعر. وترك مهيار الدَّيلمي لنا إرثاً شعرياً رحيباً، فناً ومضموناً،انتهى إلينا بديوان شعري كبير اعتنى به أحمد نسيم، وهو صادر عن مطبعة دار الكتب المصرية سنة ألف وتسعمئة وخمس وعشرين ميلادية ، ولعل مهيار في شعره هذا قارع أترابه المرموقين الفحول في عصر بني بويه[١].

---

[١] عصر بني بويه : كانت دولة بني بويه(٣٢١هـ-٤٤٧هـ) تسيطر على أربعة أقاليم هي،إقليم ألأصوان وإقليم الجبال،وإقليم فارس،وإقليم العراق،وامتدت إلى ما وراء ذلك بحسب قوة الجيش وضعفه آنذاك وتوحدت هذه البلاد وتحت سلطان عضد الدولة(٣٦٥هـ-٣٧٢هـ) أحد أعظم عظماء ملوك الدولة البويهية،وكان فيها غابات مورقة سما ورياض زاهرة فهي ذات طبيعة خلابة.وبنو بويه هم من الديلم سكنوا بلاد بحر الخزر وهم ينتسبون إلى الأمة الفارسية.وبدأت أسرة آل بويه بأبي شجاع بويه الذي كان فقيراً يعتاش على الصيد والحطب،واستطاع وأولاده أن يوسعوا دولة فارسية ذات ثلاث عواصم كبرى هي الري وشيراز وبغداد،وكانت هذه الدولة تغالي في التشيُّع وكان بنو بويه قد انصرفوا عن الإهتمام بشؤون البلاد بسبب اشتغالهم بالحروب مع =

ولم يكن أقلَّ شأناً منهم، فقد تنوعت مضامين شعره ونظم الشعر مادحاً وواصفاً، وراثياً، ومهنئاً وشاكياً صروف الدَّهر، كما نظم في مضامين أخرى اقتضاها عصره، وعبر عن أحواله وأحداثه في شتى الميادين. وذكرت غير دراسة في ترجمة مهيار أن أفرد له مجلس مستقل في جامع المنصور ببغداد، واجتمع حوله الطلاب والمعجبون، فمما قيل في الشاعر مهيار مكانته وعلوِّ منزلته إنه كان شاعراً "جزل القول مقدماً على أهل وقته، وهو رقيق الحواشي طويل النفس في قصائده"[1] ، ومن علو منزلته الأدبية ما ذكره الخطيب البغدادي، يقول: "وكان شاعراً جزل القول مقدماً على أهل وقته، وكنتُ أراه يحضر جامع المنصور في أيام الجمعات ويقرأ عليه ديوان شعره فلم يقدر لي أن أسمع منه شيئا " [2].

= الحمدانيين والسامانيين والأتراك والسنة.بالإضافة إلى سوء الإدارة أدى ذلك إلى ضعفهم،وكانوا ظالمين متعسفين ناهبين سفاكي دماء وللوقوف عند الحياة الإجتماعية والسياسية عند بني بويه، انظر : محمود غناوي الزهيري ، الأدب في ظل بني بويه ، الصفحات من ٣ إلى ٥٥ .

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٥، ص٣٦٠.

(٢) الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي (ت ٤٦٣هـ) ، تاريخ بغداد أو مدينة السلام ، ط١، ص دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ١٩٩٧ م ، ج ١٣ ، ص ٢٧٦.

وممن أثنى على علو منزلته وشأنه الأدبي ما أورده عنه الباخرزي، إذ رأى فيه شاعراً له مناسك الفضل وكاتبا " تجلى تحت كل كلمة من كلماته كاعب، وما في قصيدة من قصائده بيت يتحكم عليه، لو وليت فهي مصبوبة في قوالب القلوب، وبمثلها يتعذر الزمان المذنب من الذنوب " (١) .

ونلحظ من نقد الباخرزي ههنا أنه يقترب من المبالغة أكثر من غيره ذوي النقد المبالغ فيه من مثل "يتعذر الزمان" و "مقدماً على أهل وقته" ونحو ذلك مما درجت عليه كتب التراجم، إلا أن الباخرزي يتحدث عن الجماليات الفنية في شعر مهيار التي يبدو أنها كانت مميزة، تضعه موضع الفحول من الشعراء في عصره مثل الشريف الرضي ، وابن نباته السعدي وسواهما ، ويتمثل الباخرزي أبياتاً شعرية لمهيار ليدل على ما ذهب إليه في نقده له، واصفاً تلك الأبيات أنها غاية في الإبداع يقول الباخرزي: "ووجدتُ في ديوان شعره بائية في نهاية الإبداع"(٢) وهي :

---

(١) الباخرزي ، دمية القصر وعصرة أهل العصر، ج١، ص٣٠٣.

(٢) المصدر نفسه ، ج١ ، ص٣٠٣ .

هَــلْ عِنْــدَ عَيْنَيْــكِ عَلَــى غُــرّبِ   غَرَامَـــــةٌ بِالْعَـــارِضِ الخُلَّـــبِ[1]

وهذا البيت الذي تمثله الباخرزي هو مطلع قصيدة مدحية مطولة قالها مهيار مادحاً الوزير أبا القاسم الحسين بن علي المغربي عندما تقلد الوزارة، ويهنئه بالنيروز، ومنها:

وَرُدَّ بَيْـــتٌ فِـــي بنـــيْ دارِمٍ   زُرارَةٌ مِـــنْ حَولِـــهِ مُحتَبِـــي
كُـــلُّ كَـــرِيمٍ أَوْ فَتَـــىً كَامِـــلٍ   وَفَاعِـــلٍ أَوْ قَائِـــلٍ مُعْـــرِبِ
فَاليَوْمَ شَـكُّ السَّـمْعِ قَـدْ زَالَ فِـي   أَخْبَـــارِهِ بِـــالمَنْظَرِ الأَقْـــرَبِ
إِلَـــى الـــوَزِيرِ اعْتَرَقَـــتْ نَيَّهَـــا   كُـلُّ أَمُـونٍ وَعـرةِ المُجْـذِبِ[2]

والناظر في هذه الأشعار يرى فيها مستوى تقليدياً، ونسقاً شعرياً مألوفاً من مثل ذلك النسق الذي دأب الشعراء العرب على سلوكه في التهاني الرسمية ، فهذه الوزارة انقادت إلى أبي القاسم الحسين بن علي المغربي وهو ممدوح الشاعر الذي ألصق له صفات الكرم والكمال ، فعَّالُ الخير ، وإن قال أفصح ، وهذه الصفات عمد الشعراء العرب على وصلها

---

(١) مهيار الديلمي، ديوان مهيار الديلمي، ج١، ص٧٥.

(٢) المصدر نفسه ، ج١، ص٧٨.

بممدوحيهم وفق نسق القصيدة المدحية التي لا تخلو من هذه المعاني والصور التقليدية ومن أولئك الذين أشادوا بمنزلة مهيار الدَّيلمي ابن كثير القرشي، الذي عدّه من الشعراء الفحول [١] ، ومن ذلك ما أشار إليه ابن العماد في شذرات الذهب، الذي عدَّ مهيار شاعراً مجيداً ومقدماً على شعراء عصره وديوانه في ثلاثة مجلدات[٢] ، وهناك من وسمه بشاعر العصر البويهي الأوحد ، وأياً ما كان رأي المتقدمين في مهيار فلا شك أنه بلغ مكانة رفيعة، إذ بلغ منه أنه أصبح من أشهر مداحي ذلك العصر، وكان مجيداً في ذلك المضمون، وقد لاقى التكريم والثناء والتشجيع من ممدوحيه الذين أعجبوا به إعجاباً كبيراً، إذ كان لهم دورٌ مهمٌ في وصول مهيار إلى ما وصل إليه من علو شأنٍ . فهذا مهيار يمدح فخر الملك أبا غالب بن الصيرفي محمد[٣] إذ كان أعظم "وزراء بني بويه على الإطلاق بعد ابن

---

[١] ابن كثير، البداية والنهاية ، ج١٢، ص٤١.

[٢] ابن العماد ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج٥، ص٤٤.

[٣] هو أبو غالب محمد بن خلف الملقب فخر الملك وزير بهاء الدولة أبي نصر بن عضد الدولة بن بويه ، كان من أعظم وزراء آل بويه على الإطلاق بعد أبي الفضل محمد بن العميد والصاحب بن عباد ، وكان أصله من واسط ، وأبوه صيرفيا ، وكان واسع النعمة ، قصده جماعة من أعيان الشعراء ومدحوه وقرضوه بنخب القصائد ، وتوفي سنة ٤٠٥هـ : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج٥ ، ص ١٢٤– ١٢٧ .

العميد والصاحب بن عباد،... قصده جماعة من أعيان الشعراء ومدحوه بنخب المدائح، منهم مهيار الدّيلمي وأبو نصر بن نباته السعدي"[1] ، فنلحظ ههنا تقدم ذكر مهيار الديلمي على الشاعر المشهور ابن نباتة السعدي[2] وفي هذا تفضيل عليه، ويدل على مكانته وعلو شأنه في ذلك الزمان.

* * *

---

[1] ابن العماد ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج٥، ص١٤٤.

[2] نباته : بضم النون – وهو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن محمد بن أحمد بن نباته التميمي السعدي (ت ٤٠٥هـ) ، كان شاعرا مجيدا جمع بين حسن السبك وجودة المعنى ، طاف البلاد ومدح الملوك والوزراء والرؤساء وله في سيف الدولة بن حمدان غرر القصائد ونخب المدائح – انظر ترجمته وأخباره : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج٣ ، ص ١٩٠–١٩٣ ، ولإبن نباته السعدي ديوان حققه عبد الأمير الطائي ، بنشر وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٧م .

(٤)

الحياة الاجتماعية في عصر مهيار

تكون المجتمع العباسي من عدة أجناس مختلفة، كانت قد اختلطت فيما بينها، أهمها العرب والفرس وسواهم ، وعندما سيطر الأتراك على ذلك المجتمع انتشرت عاداتهم فيه ، وطغت أساليب عيشهم عليه، وما أن دخل الدّيلم[١] وآلت مقاليد الحكم إليهم حتى شكلوا هم أيضاً جزءاً كبيراً من عاداتهم وتراثهم في المجتمع الجديد ، ولا شك في أن هذا التركيب الاجتماعي أسهم في إذكاء العصبيات، وظهور عنصرية المذهب تحديداً، لا سيما ما كان متبدياً عند الأتراك والديالمة ؛ مما أدى إلى وجود تكتلات عرقية ومذهبية تبدت في تجمعات مكانية بحسب ذلك المذهب أو العرق ، فظهر المجتمع منقسما على نفسه ، فمثلاً كان الكرخ وباب الطاق مركزين تجتمع فيهما الشيعة الإمامية في حين تواجد السّنة في باب الشعير وباب البصرة، وكم من المآسي حدثت بين الطائفتين في اقتتال عقب كل مناسبة[٢] .

---

[١] الدَّيلم : ورد ذكرهم في الصفحة الرابعة والأربعين من هذا البحث.

[٢] ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ج٧، ص٢٢٢.

ولم يقتصر تأثير هذا الانقسام الاجتماعي/ المذهبي في العامة فحسب، بل انعكست آثارهُ على مجالس العلماء والأدباء، فدار النقاش المذهبي في أمور الخلافة أيضاً. وكان للمعتقدات الفارسية دور كبير في خلق واقع اجتماعي جديد يعجُّ بالعادات الاجتماعية الغريبة عن المجتمع العربي، وأسست تلك المعتقدات واقعا مثقلاً بالآفات الإجتماعية ، وهذه المعتقدات الدينية الفارسية ألقت بظلالها على العادات الاجتماعية في "المأكل والملبس والمسكن لا سيما في قصور الخلفاء والوزراء والأغنياء، فشاع البذخ والإسراف والفخفخة في جوانب الحياة الإجتماعية "[1] ، ولما انتهت السلطة إلى الفرس في القرن الرابع الهجري وهو عصر مهيار، سيطرت العادات الاجتماعية الفارسية سيطرة مطلقة على المجتمع الجديد، بدليل " اختفاء العنصر العربي واللغة العربية والتقاليد العربية في إيران بَعْدَ هذا القرن بزمن غير طويل"[2] ، واتبع البويهون سياسة أدت إلى وجود مجتمع طبقي ساد بشكل واضح وأدى إلى أن انقسم المجتمع إلى طبقتين:

---

(١) محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه ، ص٣٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٣٩.

الخاصة وهي التي تسيطر علـى الأمـور، وتمثلـت فـي "الملـوك والـوزراء ورجال الدولة وبعض التجار والإقطاعيين، وطبقة العامـة وهـي تشـمل أكثـر الأمة من علماء وأدباء وصناع ومـزارعين وفلاحـين ورعـاع "[١] ولا شـك في أن المظهر الاجتمـاعي أثـر فـي الأدب وفـي طبقـة المثقفـين ، فحـال الصاحب بن عباد الاجتماعية وحال مهيـار نفسـه الاجتماعيـة ومكانتهـا مـن الوزراء جعلته شاعراً مدَّاحاً مـن الطـراز الأول ، علـى حـين رأى شـوقي ضيف أن المجتمـع العباسـي نظـراً لتلـك السياسـة التـي اتبعهـا الخلفـاء والوزراء كان قد ظهر فيه ثلاث طبقات[٢] :

الأولى: طبقة الخلفاء والأمراء وكبار موظفي الدولـة وأصـحاب الاقتطاعـات ورؤوس التجار.

الثانية: الطبقة الوسطى وهي تتوسط بـين التـرف والشـظف وحـدَّدَها شـوقي ضيف برجال الجيش وصـغار المـوظفين ومتوسـطي الـدَّخل مـن التجـار والصناع.

---

[١] محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه ، ص٤١.

[٢] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ، العصر العباسي الثاني، ط١٢، دار المعـارف، القـاهرة، ١٩٧٣م، ص٦٤٢.

الثالثة: الطبقة الدنيا وحددها بعامة الناس كالزراع وأصحاب الحرف الصغيرة والرقيق.

وهذا التصنيف الطبقي أدى إلى ظهور عادات اجتماعية وسلوكات جديدة تتناسب مع كل طبقة منها، فمثلاً ساد البذخ والترف في القصور التي شيدت بمظهر فخم وفاخر ونفيس، ولبِسَ أهل هذه القصور أنفسَ الملابسِ، وبنيت لهم المطاعم، وتفننوا في الطعام فهذا مما اتصل بالطبقة الأولى ،وأما الطبقة الثانية فقد سال بعض الترف والبذخ من الطبقة الأولى إليهم لا سيما الأطباء والفنيين والمترجمين والشعراء، وأما الطبقة الأخيرة فظهر فيها سلوكات اجتماعية جديدة بسبب الحرمان والفقر ومن ذلك التسوّل، وتفشت ظاهرة الرقيق وكذلك النخاسة[1] ، وهذا التقسيم الطبقي أدى إلى وجود صراع اجتماعي يقوم على التناحر وصراع البقاء، فطبقة " الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء تتنافس في سبيل الجاه والمجد وتتسابق إلى اقتناص اللّذات في إفراط بالغ، وطبقة العلماء والأدباء تصانع الطبقة المتقدمة لتتسلّق على أكتافها وأما الطبقة الدنيا فكانت

---

[1] شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي، ص٦٤٢.

أشبه بالسوائم"[١] بيد أنه نلحظ اهتماما من نوع خاص بالخدمات الاجتماعية في عهد عضد الدولة البويهي (٣٧٢هـ) وهذه الخدمات تمثلت "ببناء البيمارستان الرئيسي في بغداد وخصص له أوقاف كثيرة وزود بالآلات والأدوية ورتب فيه الأطباء والوكلاء والخزان ونقل إليه كل ما يحتاج "[٢]، وكما أسهم التباين الطبقي في تباين وتنوع السلوك والعادات الاجتماعية ، ونجده يسهم أيضاً في تباين الرعاية الاقتصادية في عصر دولة بني بويه فقد حظيت الطبقات العليا باهتمام الأمراء والخلفاء مثل الأطباء "والأدباء والعلماء والشعراء والمهندسين وكبار رجال الدولة من الوزراء والقواد فقد خصص عضد الدولة المنح لهؤلاء الأشخاص، كما خصص الرواتب والأعطيات لأشراف مكة والمدينة"[٣] ولعل هذا الاهتمام بطبقة اجتماعية دون غيرها هو ما قاد حقاً إلى التفكك الاجتماعي بين أفراد المجتمع ____________

[١] علي علي الغلال ، دراسة تحليلية في شعر مهيار، ط٢، دار الفكر العربي ، ص١٥.

[٢] محمد حسين الزبيدي ، العراق في العصر البويهي. د. ط. دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٢٦٣.

[٣] المرجع نفسه ، ص ٢٦٤ .

بمجمله،فتدهورت الأخلاق وظهرت الأنانية "والرياء والوشاية والغدر والسلب والنهب وما إليها من النقائض التي أصبح معها طلب العيش عند الطبقة الفقيرة وسط تلك الشرور جهاداً مريراً فلم تعد ثم غضاضة على مَنْ أسعدهم الحظ بالإلمام بالعلوم أو الشعر أو الكتابة في أن يتجروا بمواهبهم في سوقها الرَّائجة لدى الخلفاء والأمراء والوزراء" [1] . وتحسس الشعراء هذا الواقع الاجتماعي الطبقي المرير كما سلف الحديث عنه، وانعكس في أشعارهم وفي أغراضهم الشعرية التي كان من أهمها الشكوى من ذلك الواقع وتلك العوامل التي أدت إلى ابتعاد السعادة عنهم وذهابها إلى غيرهم.

ومن هؤلاء الشعراء ميهار الدّيلمي نفسه الذي كان فقيراً، ولم يحظ بشيء ممن حظي به غيره من الثراء، فها هو ذا يشكو ويعتب، يقول:

يَا حَظٌّ مَا لَكَ لا أَقَالَكَ عَثْرَةً … جَارِي الحُظَوظِ وَغَافِرٌ زَلاَّتِهَا

عَيْشٌ كَلاَ عَيْشٍ وَنَفْسٌ مَا لَهَا … مِنْ مُتْعَةِ الدُّنْيَا سِوَى حَسَرَاتِهَا

---

[1] علي علي الغلال، دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي، ص١٦.

وَتودُّ حِـيْنَ تَـوَدُّ لَـوْ مَـا بُـدِّلَتْ   أَحْبَابَهَـا مِـنْ جَورِهَـا بِعُـدَاتِها
وَيَزِيـدُهَا جَلَـداً وَفَـرْطَ تجلُّـدٍ   بَيْنَ العِدا الإشْـفَاقُ مِـنْ إشْـمَاتِها
إِنْ كَـانَ عِنْـدكَ يَـا زَمَـانُ بَقِيَّـةٌ   مِمَّـا يُضَـامُ بِهَـا الكِـرَامُ فَهَاتِهَـا
صَبْرَاً عَلَى العَوْجَـاءِ مِـنْ أَقْـدَارِهَا   لابُـدَّ أَنْ تَجْـرِي إِلَـى ميقاتهـا[١]

فالشاعر يعبر عن مدى الظلم الاجتماعي ويعبر عن صبره على هذا الظلم، ولا بدّ أن يتخلص منه يوماً ما، وحالة الظلم هذه كانت سائدةً ومنتشرة انتشاراً كبيراً في عصر الدولة البويهية ، إذ كان ملوكها ووزراؤها ظلمةً ، مارسوا أبشع أنواع الظلم على الناس وجرَّدوهم من أدنى حقوقهم في العيش ومع هذا الواقع على سوئه فقد سادت عادات اجتماعية في هذا العصر لعل أهمها تبادل التهاني بالأعياد الدينية والمناسبات الدينية، وهذه العادات كانت متبادلة بين الطبقة العليا من المجتمع ومقتصرة على تلك الطبقة إذ كانت معزولةً في جُلِّهَا عن باقي المجتمع وخير دليل على ذلك ديوان مهيار ______________

[١] مهيار الديلمي،ديوان مهيار الديلمي ،ج١،ص١٦٤.

الديلمي نفسه الذي استحالت جل قصائده تهانيَ للــوزراء لاســيما فـــي عيــدي النيروز والمرجان ، ومن ذلك نقتطف ما قاله مهيار في عيد النحر مهنئاً:

فِــي كُــلّ يــومٍ لــكَ عيــدٌ فَمَــا ... يَغــرُبُ فِــي عَينيــكَ عِيــدٌ أَتَــى

وَخُذْ مِنَ الأَضْحَى بِسَــهمَيكَ مِــنْ ... حَظَّــيْنِ فِــي آخِــرَةٍ أو دُنَـــى[1]

ومن تلك العادات التهنئة بعيد الفطر، من مثــل مــا قالــه مهيــار فـــي تهنئـــة الصاحب أبي القاسم:

وَلِـــي كـــلَّ عِيـــدٍ بِهَـــا وقْفَـــةٌ ... أناشِـــدُ عَطفَـــك فِيهَـــا نَشِـــيدا[2]

ومن مثله ما قاله في أبي الحسين أحمد بن عبد الله الكاتــب وهــو أحــد الرؤساء المشهورين :

وَبِالصَّـــوْمِ وَالعِيـــدِ حَتَّـــى تَكُـــوْ ... نَ آخِـــرَ مَـــنْ صَـــامَ أَوْ عَيَّـــدَا[3]

ولم تقتصر التهاني على الأعياد الدينية المعروفــة عنــد العــرب وهمــا عيــدا

---

[1] مهيار الديلمي، ديوان مهيار الديلمي، ج١، ص٥.

[2] المصدر نفسه ، ج١ ،ص٢٣٩ .

[3] المصدر نفسه ، ج١،ص٢٦٧ .

الأضحى والفطر، فقد سادت أعياد فارسية أخرى مثــل عيــد المهرجــان الــذي يعني عند الفرس "محبة الروح"، وعيد النيــروز وعيــد الغــدير، وهــي أعيــاد دخيلة على المجتمع العربي في العصر البــويهي . ومــن ذلــك يقــول مهيــار مهنئاً الصاحب أبا القاسم بن عبد الرحيم في عيد المهرجان، يقول:

كَفَــى المْهِرَجــانُ مُــذْكِراً وذريعــةً   إلى مُحسنٍ في المكرُماتِ مُطِيــبِ[١]

ومن ذلك:

واقْسِــمْ لِيَــوْمِ المَهْرَجَــانِ الحَيَــا   وَفْــداً فَــنِعْمَ الوَافِــدُ الآئِــبُ[٢]

ومن تلك الأعياد الفارسية في العصر البــويهي الدخيلــة علــى المجتمــع العربي عيد النيروز، ومثاله ما قاله مهيار مادحاً الــوزير أبــا القاســم الحســين بن علي المغربي:

وَاطْلُعْ عَلَــى النَّيــروزِ شَمْسَــاً إِذَا   سَاقَ الغُرُوبُ الشَّمْسَ لَــمْ تَغْــرُبِ[٣]

---

(١) مهيار الديلمي، ديوان مهيار الديلمي، ج١، ص٢٣.

(٢) المصدر نفسه،ج١،ص١٤٠ .

(٣) المصدر نفسه،ج١،ص٨٢ .

ومنه في تهنئة الأستاذ أبي المعالي هبة الله بن عبد الرَّحيم:

وَزَارَ يَـــوْمُ النَّيْـــرُوزِ عَـــامَ ال خِصْـــبِ كَمَـــا زَارَكَ الحَبِيْـــبُ[1]

ومنه ما ورد في تهنئة عميد الرؤساء أبي طالب بن أيوب:

وَأصْحَبُ مِنْ النَّيْـرُوزِ يَوْمَـاً يَفِـي بِـــالعِزِّ إِنْ خَـــانَ الأَصَـــاحِيْبُ[2]

ومن العادات السائدة في عصـــر بنـــي بويـــه التهنئـــة بعيـــد الـــزواج، ومنها ما قاله مهيار في إعراس المهذّب أبي منصور بن المزرع، يقول:

يَـــا بَـــدرُ هَـــذي الشَّـــمْسُ مُهْـــ دَاةٌ إِلَيْـــــــكَ نِكْحَـــــــا
فَفُـــزْ بِهَـــا وَقُـــلْ لَهَـــا نَصْـــرَاً بِكُـــمْ وَفَتْحَـــا
مَلَكْـــتَ بِلْقِـــيْسَ بِهَـــا وَمَـــا نَقَلْـــتَ الصَّـــرَحا[3]

ومن ذلك ما جاء في تهنئة نقيب النقباء أبي القاسم بن مَمَّا في يوم نكاحه:

---

(1) مهيار الديلمي، ديوان مهيار الديلمي،ج١،ص٨٨ .

(2) المصدر نفسه،ج١،ص١١٩.

(3) المصدر نفسه،ج١،ص٢١٣ .

صَــدَقَ الفَــأْلُ يَــوْمَ بَشَّــر أَصْــهَا رَاً نَعِيْبُ العُلا لَهُــمْ فِــي الصِّــدَاقِ
اِجتِمَاعَاً فِي اللّهِ يُعطــي بِـــه الّلَــــ هُ أَمَانَـــاً شَــمْلَيْكُمَا مِــنْ فِــراقِ[1]

ومن تلك الأعياد الفارسية عيد الغدير وهو: موضــع علــى بعــد ثلاثــة أميال بالجحفة بين الحــرمين[2] ، ومــن ذلــك مــا قالــه مهيــار فــي تهنئــة الصاحب أبي القاسم، يقول مهيار:

إِنْ فَاتَهَـــا عِيْـــدٌ فَعِيْـــدٌ بَعْـــدَهُ لَكُمْ صَــفَايَا سَــلْفِهَا وَالمُؤْتَنَــفْ[3]

ومنه في عيد الغدير أيضاً ما قالــه مهيــار فــي تهنئــة الأســتاذ أبــي طالب بن أيوب، يقول:

عَلَـــى رُؤُوسِ الأَعْيَـــادِ حِليَتُهَـــا وَهْـــيَ ملُـــوكُ الأَيَّـــامِ تِيْجَـــانُ
مَا فَاتَهَـا النَّحْـرُ بِالزِّيَـارَة فَالْــــ غَـــدِيرُ وَقْـــتٌ لَهَـــا وَإِبَّـــانُ[4]

---

(1) مهيار الديلمي،ديوان مهيار الديلمي،ج٢،ص٢٩١ .

(2) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص٢٦٥ .

(3) المصدر نفسه ،ج٢، ص ٢٦٧

(4) المصدر نفسه ، ج٤، ص ٣٥

ولعل الباحث لا يعوزه جهدٌ في الاهتداء إلى تلــك الأعيــاد فــي ديــوان مهيار الذي لا تكاد قصيدة منه تخلو من تلــك التهــاني الاجتماعيــة لا ســيما الأعياد الفارسية: المهرجان والنيروز والغدير التي طغــت علــى ديوانــه، فــي حين نجد التهاني بعيدي الأضحي والفطر قد جاءت على وتيرة أقل.

ومن العادات الاجتماعية السائدة في عصر بنــي بويــه التعزيــة، ومنــه ماورد في تعزية الشريفين السيدين الرضــي والمرتضــى ابنــي الطــاهر بــن أحمد الموسوي في موت خالهما، يقول:

أَرْثِيْكَ فَالتَّــأْبِيْن نَــوْحُ الشَّــاعِرِ وَأُشَــارِكُ النُّــوَّاحَ فِيْــكَ بِــأَنَّنِي[١]

ومن المظاهر الاجتماعية والعــادات التــي ســادت فــي عصــر بنــي بويــه التسول وظاهرة الغناء التي كانت مطلباً رئيســياً مــن مطالــب شــرب الخمــر وهي عادة انتسرت انتشاراً كبيراً فــي ذلــك المجتمــع فنجــد أن دور الشــراب كانت منتشرة انتشاراً كبيراً أيضا وارتادها " النــاس علــى اخــتلاف طبقــاتهم

---

[١] مهيار الديلمي،ديوان مهيار الديلمي،ج١،ص٣٤٧.

حتى العلماء والأدباء والقضاة والأعيان والصوفية " [1] ، ولعل عادة شرب الخمر هي عادة فارسية قديمة وإن كانت عربية موجودةً في العصر الجاهلي، إلاّ أن الفرس عملوا على نشرها بإيغال كبير في المجتمع العربي آنذاك، ودافع هذا هو المجون والخلاعة، وكان له انعكاس كبير على الشعر.

وبعد هذه النظرة الموجزة في مظاهر الحياة الاجتماعية في عصر مهيار الديلمي نخلص إلى أن كثيراً من عادات الفرس قد دخلت في المجتمع العربي العباسي وهذا أدّى إلى الحد من العادات الاجتماعية العربية، ولعل المسلمين الفرس بنفوذهم استطاعوا فرض تلك المظاهر والتقاليد الاجتماعية في المجتمع العربي لا سيما النيروز وسواه من الأعياد التي تم الحديث عنها سالفاً، وليلة السذق[2] واعتادوا تقديم الهدايا والخلع في مثل هذه المناسبات[3]

---

[1] محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، ص٢٥٥.

[2] ليلة السذق : فارسي معرب ، وهي ليلة الوقود وإشعال الشموع وإقامة مجالس الطرب والخمر، ووجه التسمية مرور مائة يوم من أول فصل الشتاء ، ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٣م ، مادة سذق

[3] بروكلمان ، تاريخ الشعوب الإسلامية، ج١، ص٢٩٠.

(٥)

الحياة الأدبية في عصر مهيار

لما كان الأدب مرآة العصر وروحه، معبراً عن واقع الحياة بمختلف ميادينها وواقعها الاجتماعي بخاصة، آثرت أن أتناول مظاهر الحياة الاجتماعية أولاً فقدمتها على مظاهر وملامح الأدب في عصر مهيار؛ في محاولة لتتبع صدى ذلك الواقع الاجتماعي في الأدب، بكل تناقضاته وعقائده وعاداته وأفكاره وثقافته . ويبدو أن الأدب في عصر مهيار بشقيه الشعري والنثري قد بلغ رتبة متقدمة رفيعة، على الرغم من كل تلك الآفات الاجتماعية التي سادت، وكذلك الانقسام الطبقي الذي شهده ذلك العصر وكذلك الانقسام العقدي أيضاً، مع كل هذا، يبدو أن التجربة الاجتماعية والدينية الجمعية انعكست على التجربة الفردية، فكان الفرد قد حمل بمفرده هذه المعاناة التي أبرزتها تلك الانقسامات، وهذا حمل الكثيرين من الأدباء لا سيما الشعراء على اجترار مودة السلاطين والوزراء ، في محاولة لبلوغ حياة هانئة، وفترات البؤس والشقاء في ذلك المجتمع أخرجت تأملاتها شعراً ونثراً " وهل أخصب من الكوارث والفواجع والمآسي

للموضوعات الأدبية؟ وهل أوفق منها لإذكاء الشعور المكبوت " [(١)] ، وفي هذا الجزء من الدراسة، محاولة لإلقاء نظرة فاحصة لتبين صورة الأدب في عصر بني بويه على وجه الدقة فمهيار استقى مشاربه وثقافته من هذا العصر، بمعنى أنه قد يكون من أهم مدخلات التلقي في شعره وكتابته وثقافته وفكره.

أولاً: النثر

لم يكن النثر بوصفه جنساً من أجناس الأدب بفنونه المتعددة، يقل أهمية عن الشعر في العصر البويهي، وفي هذا الجزء من الدراسة سأركز على فن الترسل بشقيه الرسائل الديوانية، والرسائل الإخوانية الأدبية، بوصفهما أكثر ما ميزا أدب النثر في هذا العصر فناً ومضموناً.

ويؤكد الدكتور زكي مبارك " أن النثر نافس الشعر في مواضعه ودخل مواقعه وأصبحت أكثر الموضوعات مشتركة يأخذها الشعر والنثر" [(٢)] . فالملامح المشتركة كانت واضحة على ما يبدو من قول زكي مبارك وليس أدل على ذلك ما

---

(١) محمد علي موسى، مهيار الديلمي، ص١٤.

(٢) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، دار الكتب المصرية، ج١، ط١، ص١٠٧.

يقوم به السجع والجناس مما يجعل هذا النثر يقترب من الشعر إلى حدٍّ ما، إن أمكن لنا القول أن المحسنات البديعية في النثر تقابل موسيقا الشعر ، ويبدو أن الأدب في هذا العصر أصبح "سبيلاً للوصول إلى الوزارة والمناصب المهمة في الدولة، فرفع قدر صاحبه وبدله من حال إلى حال ومن عسر إلى يُسر، ومن فقر إلى غنى ومن ضعة وخمول إلى شرف وجاه"[1] ، وهذا القول يؤكد ما ذهبنا إليه فيما سلف وهو أن للصراع الطبقي دوراً كبيراً في هذا التنافس، بغية الوصول إلى الطبقة الأولى المنعمة في المجتمع البويهي ، ومما يحسنُ ذكره أن البويهيين أنفسهم ملوكاً وحكاماً كانوا يشجعون الأدب والأدباء ليكونوا الناطقين الرسميين بحال لسانهم ؛ فيؤكدوا شرعية ملكهم وسلطانهم، فكان منهم أن استوزروا ابن العميد والصاحب بن عباد والمهلبي والصابي وعبد العزيز يوسف وغيرهم في تدبير شؤون الحكم[2] ، وهؤلاء الوزراء لم يكتسبوا شهرتهم بوصفهم وزراء بالقدر الذي جعلهم مشهورين بوصفهم أدباء فحولا عالمين بأسرار اللغة وتعابيرها الفنية والغنية،حيث أفردت لهم الكتب والدراسات المستقلة في آدابهم

---

[1] محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، ص١٢٤.

[2] المرجع نفسه ، ص١٢٤.

النثرية على مستوى الرسائل وكذلك الشعرية. لقد عكس فن الترسل الجانب الحي لفن النثر في عصر آل بويه، وخير من يمثل هذا الفن ابن العميد في رسائله الديوانية الرسمية والإخوانية الأدبية الذي كان حسن الكتابة وغزير الإنشاء وجيد اللفظ [1] وشاعراً مطبوعاً وكان لا يخفى عليه جيد الشعر من رديئه[2] ، فابن العميد كان يجمع بين الشعر والنثر بشهادة القدماء، وهو يشكل دعامة من دعامات الأدب في عصر الدولة البويهية شأنه في ذلك شأن سائر الكتاب والوزراء كالصاحب بن عباد مثلاً.

ويبدو أن هؤلاء الأدباء والكتاب كانوا يتجاوزون التعبير عن حال لسان آل بويه إلى توجيههم الوجهة الصحيحة، فيدعوهم وحثوهم إلى الاهتمام بالعلماء والعلم، ومن ذلك نجد رسالة ابن العميد الموجهة إلى شجاع عضد الدولة التي عُدّت مثالاً في كلام بلغاء أهل العصر في ذكر السلطان، وفيها يتحدث عن دور السلاطين في تشجيع العلم وإشاعته وبين الدور الكبير الذي يقوم به السلطان في ذلك، ثم يذكر بيان فضائل السلطان في ذلك التشجيع. يقول ابن العميد: "أنا أقدم الإجابة بحمد الله تعالى جَدَّه، على ما وهب لنا معاشر عبيده، وخدمة

---

(1) أبو حيان التوحيدي (ت٣٦٠هـ) ، أخلاق الوزيرين، وضع حواشيه خليل منصور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، د. ت، ص١٧٤.

(2) المصدر نفسه، ص٢٣٤.

خاصة، بل لرعاياه عامة، بل لأهل الأرض كافة، من عظيم النعمة بمكانه،وجسيم الموهبة بإنفاق أعمارها في زمانه، حتى شاركناه في أسباب السعادة التي لم تزل مذخورة عليه، حتى صارت إليه، وساهمناه في مواد الفضيلة التي لم تزل محفوظة له حتى اتصلت به، فإن المرء أشبه بزمانه وصفات كل زمان منتسخة من سجايا سلطانه، فإن شاع الفصل في الزمان وأهله وتحلى الدَّهر بأفضل حليته، وتجلى للعيون والقلوب بأحسن زينته، وكسى بنيه والناشئين فيه بشرف جوهره وأورثهم نيل فضله، وعز العلم وأهله وعرف لمقتبسه قدره، وتوجهت الأذهان نحوه، وتعلقت الخواطر به، وصرفت الفكر فيه، ونشدت ضواله، ونظم أشتاته بحسن عائدته، فحرصت عليه، وصرفت نظرها إليه، وأيقنت في بضاعتها بالنفاق، وفي تجارتها بالإرفاق، فصار ذلك إلى نماء العلوم وزيادتها داعية، ولتكثير قليلها وإيضاح مجهولها سبباً وعلَّةً "[1] . فهذه الرسالة الجوابية من ابن العميد إلى عضد الدولة أبي شجاع، تعبر تعبيراً واضحاً عن واقع الأدب في ظل آل بويه، كما تشير إلى فضلهم في نشر العلم وتشجيع العلماء، فقد عمد ابن العميد إلى إلصاق فضائل هذا العصر

---

[1] الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) ، زهر الآداب، تحقيق صلاح الهواري، ط١، المكتبة المصرية، بيروت، ٢٠٠١، ص١٣.

من علوم ومعارف بـأبي شـجاع. ولـم يقـف ابـن العميـد موقـف المـادح الواصف فحسب، بل عمد إلى بيان المخاطر التي تنشـأ فـي الحيـاة إن أحجـم الملوك عن تشجيع العلم والعلمـاء والأدب والأدبـاء، ومـن أهمهـا أن يصـبح العلم رذلاً.

وكأن ابن العميد يقوم بدورين: الناصح والمـادح فـي آن واحـد. وهـذه الرسالة كما نلحظ، لم تخل من كثير من خصائص النثـر فـي ذلـك العصـر، فنجد الإيقاع المنسـجم، والصـور المشخصّـة والمحسـنات البديعيـة وطـول الجمل وقصرها، وما إلى ذلك مما ميّز النثر في هذا العصر.

ومما يحسنُ ذكره ههنا ونحن نقتطف نثراً لابن العميـد أنـه كـان رائـد " الأسلوب المحلى بالسجع والبديع في الأدب العربي... فقـد كـان هـذا الكاتـب أول مَن نحا هذا النحو في كتاباته، ولهذا يعـد أسـتاذا لهـذه الطريقـة الجديـدة في الكتابة، ثم تابعه على ذلك بقية الكتـاب ممـن تتلمـذوا عليـه كالصـاحب، أو قلدوه كالبديع والخـوارزمي والصـابي والثعـالبي"[1] . ولـم يقتصـر فـن

---

[1] محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، ص٢٩٢.

الترسل على الرسائل الديوانية الرسمية، فحسب، بل كانت هناك الرسائل الإخوانية والأدبية أيضاً. إذ كان هذا النوع من الرسائل مجالاً خصباً استطاع أن ينافس الشعر، إن علمنا أن مضامينها صورت عواطف الأدباء ومشاعرهم في الخوف والرجاء والرهبة والرغبة والمديح والهجاء والتهاني والعتاب والاعتذار والاستعطاف والاستيضاح[1] ، فمن أمثلة الرسائل الإخوانية تلك التي وجهها ابن العميد إلى صاحبه أبي عبد الله الطبري[2] ، وهي رسالة تبين مدى عمق العلاقة بين الصديقين والرسالة هي: "كتابي وأنا بالحال لو لم ينغص منها الشوق إليك، ولم يرنقك صفوها النزاع نحوك، لعددتها من الأحوال الجميلة، وأعددت حظي منها في النعم الجليلة، فقد جمعت فيها بين سلامة عامة، ونعمة تامة، وحظيت منها جسمي بصلاح وفي سعيي بنجاح، لكن ما بقي أن يصفو لي عيش مع

---

(١) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي- العصر العباسي الثاني، ص٥٦٢.

(٢) أبو عبد الله الطبري: الحسين بن محمد بن عبد الله الحناطي الطبري، فكانت وفاته قبل الاربعمائة بقليل أو بعدها بقليل وكان كثير النوادر، فصيح اللسان، وكان رئيساً في الباطنية، وكان جريء المقدم، متقي اللسان وكان ابن العميد يحبه ويقدمه وله إليه رسالة مشهورة تتضمن عتاباً محضاً. وأجابه أبو عبد الله عنها فما عجز عن موازنته، على أن الكتابة لم تكن ديدنه ولكنه كان عجيب الكلام في كل منه، انظر: ابو حيان التوحيدي (ت ٣٦٠هـ)- البصائر والذخائر، ط١، تحقيق الدكتورة وداد القاضي، ج٤، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م، ص٢٠٩.

بعدي عنك، ويخلو ذرعي مع خلوف منك ، ويسوغ لي مطعم ومشرب مع انفرادي دونك وكيف أطمع في ذلك وأنت جزء في نفسي، وناظم لشمل أنسي ، وقد حرمت رؤيتك، وعدمت مشاهدتك، وهل تسكن نفس متشعبة ذات انقسام، وينفع أنس ميت بلا نظام؟ وقد قرأت كتابك ، جعلني الله فداءَك، فامتلأت سروراً بملاحظة خطك، وتأمل تصرفاتك في لفظك ، وما أقرظهما فكل خصالك مقرظ عندي، وما أمدحهما فكل أمرك ممدوح في ضميري وعقلي وارجو أن تكون حقيقة أمرك موافقة لتقديري فيك، فإن كان كذلك وألا غطى هواك وما ألقى على بصري"[١] .

فمضامين هذه الرسالة اقتصرت على بيان الشوق والتعلق الكبير الذي يبديه ابن العميد نحو صاحبه، وهذا التعلق يتوارى أحياناً خلف العتاب وهو ما أفصح عنه ابن العميد نفسه في خاتمة الرسالة، أما الجانب الفني فنلاحظ أن ابن العميد ينتقي الألفاظ المؤثرة في صديقه لتوافر المقام وكذلك نجد بعضها انفعالياً نحو: الشوق، صفوها، يصفو، أنت جزء من نفسي، ناظم يشمل أنسي... جعلني الله فداءك. وهذه الألفاظ تدل على

---

[١] الحصري القيرواني ، زهر الآداب ، م ٤ ، ص٢٣٧.

عمق العلاقة بين الصديقين ، كما نلحظ المحسنات البديعية التي ناسبت المقام أيضاً وساعدت على ترابط الجمل الإيقاعية فجعلت النّص منسجماً متماسكاً، ومن المعروف عن ابن العميد أنه " يمزج السجع مزجاً معتدلاً وأكثر سجعه يجري قصير الفقرات حسن الإزدواج "[1].

ومن الموضوعات التي عالجها فن النثر في عصر دولة آل بويه ما أمكن تسميته بأدب الحرمان[2] وهو الأدب الذي يعبر عن واقع الحياة العامة إذ كانت أغلبية الأمة " تحيا حياة فقر وبؤس وإظلاف ، وتظللها المحن والخطوب ويغشاها الجوع والمرض والموت "[3] .

ولعل أهم من كتب في هذا الأدب بديع الزمان في رسائله كما عبر عن ذلك في مقاماته التي تناولت موضوعات الكدية والعوز والاحتيال فكانت تلك الأعمال النثرية صورة حقيقية عن الواقع الاجتماعي بحق بكل

---

(1) حسين الحاج ، أعلام في النثر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٦٥.

(2) محمود غناوي الزهيري ، الأدب في ظل بني بويه، ص٢٠٩.

(3) المرجع نفسه.

تفاصيله، وتلك المقامات تمحــورت فـــي مفارقـــات ســـاخرة تعـــالج المجتمـــع، وهي " أقرب إلى الفن الروائـــي وأدخـــل فيـــه مـــن حيـــث إنهـــا تقـــوم علـــى المساجلة والحوار بين شخصين ومن حين إنها تدور على بطل واحد "[1].

ويبدو أن هذه الموضوعات النثرية مـــن مثـــل الكديـــة قـــد تســـللت إلـــى الشعر فيما بعد إذ أصاب الشكل الفني للقصـــيدة العربيـــة التقليديـــة روح النثـــر الذي ابتلي بها شعر الكدية[2]، وهو ما يتبدى في شـــعر مهيـــار أيضـــاً وظهـــر فيه ظهوراً واضحاً ، وتجاوز فن النثر الهالـــة التقليديـــة لـــه إلـــى مـــا أمكـــن تسميته بالأدب الوصفي أو بعبارة أخرى النقد الأدبي، وهـــو لا شـــك فـــي إنـــه يمثل حالة امتداد للعصور السابقة، وخيـــر مـــا يمثـــل هـــذا الجانـــب الشـــريف المرتضى الذي له مآخذ نقدية على كثيـــر مـــن الأدبـــاء المعاصـــرين وكـــذلك الشعراء والنقاد، ومن ذلك نقـــده فـــي البحتـــري ومؤاخذتـــه للآمـــدي، ونقـــده للمتنبي وتفسيره لأبيات من شعر أبي نواس، وفي كـــل هـــذا وقـــف المرتضـــى على "اللغة وأساليبها وبتأثير ما زوّد به من ثقافـــات متنوعـــة عـــاد مـــن أقـــدر ناقدي عصره إن لم يكن أقدرهم جميعاً على التصرف في النص، والتحكم

---

[1] محمود غناوي الزهيري ، الأدب في ظل بني بويه، ص٢٢٦.

[2] عصام عبد علي، مهيار حياته وشعره، ص٥١.

في بواطنه وخفاياه وبلوغ أقصى ما يحتمله من دلالات"[١] .

وقبل الانتقال إلى موضوع الشعر في عصر بني بويه وهو ما سيُذكر في حينه، لا بد من الإشارة إلى أن النثر في عصر بني بويه قد مهد لولادة الأمثال الجديدة، ونلحظ ذلك في نثر ابن العميد الذي حظي بأمثال جديدة عديدة استمدت من واقع تجربته ومجتمعه وعبرت عنه أدق تعبير، وعبر عن نوازع نفسه، فوقف وقفة المتأمل المفكر ثم المعتقد . وأهمية هذه الأمثال تأتي من قدرتها على استيعابها بقدرة فائقة اختصار الدّال واتساع المعنى.

وتستحق أمثال ابن العميد الدراسة لتوفرها في نثره بشكل جلي ولأنها مولدة جديدة من ابتكاره، وهي مبعثرة في رسائله، والدعوة هنا ملحة لدراسة تنفرد بجمعها ومناقشتها لما لها من صور وأبعاد نفسية واجتماعية وسياسية. وتناولت هذه الأمثال في نثر ابن العميد في عصر بني بويه مسائل الدهر والصبر والسياسة، والنهي عن الهوى، والمزح والهزل، والظلم، والبلاء، والعقوق، والفلسفة، والمنفعة، وتدارك الأمور

---

[١] عبد الرزاق محيي الدين، أدب المرتضى من سيرته وآثاره، ط١، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٧م، ص٢١٢.

قبل وقوعها، فمن أمثاله التي تناولت الدهر لا يمنح ما يمنح إلا ريث ما ينتزع، ولا يبقي فيما يهب إلا ريث ما يرتجع، يبدو خيرة لمقام ينقطع، ويحلو ماؤه جرعاً ثم يمتنع[١]، فالدهر يعطي المرء، لكن لا بد من أن يأخذ منه أيضاً، ومن قوله في الدهر "قد تسمع الأيام بما تمنع وتتساهل ثم تقطع"[٢] .

وتناولت أمثال ابن العميد مسألة الوداد والوصل، إذ يرى أن الوداد أصل من أصول العلاقات الإنسانية ومعياره في مدى تأصله بباطن النفس البشرية لا بظاهرها ومن ذلك قوله : إن الوداد غِرس[٣] ، ومنه "القلوب أوعية يشرحها الرفق ويبسطها اللطف"[٤]، وتناولت أمثال ابن العميد في هذا العصر السياسة والسيادة وتدبير الأمور، ومن ذلك قوله "المرء أشبه شيء بزمانه، وصفة كل زمان منتسخة من سجايا سلطانه"[٥]. وتتجلى فنية المثل عند ابن العميد في قوله: "هل السيد إلا مضنم تهابه إذا حضر، وتغتابه إذا أدبر"[٦] ، وتناولت أمثال ابن العميد الظلم والبلاء

---

[١] الحصري القيرواني، زهر الأداب، ج١، ص٥٦٧.

[٢] محمد كردعلي ، أمراء البيان، ط١، ج١، دار الآفاق العلمية، مصر٢٠٠٣، ص٥٦٨.

[٣] الحصري القيرواني ، زهر الآداب، ج١، ص٥٦٧.

[٤] محمد كردعلي، أمراء البيان، ج١، ص٥٦٨. دون أن يوثق ذلك في حاشية تلك الصفحة.

[٥] الثعالبي، يتيمة الدهر،ج١، ص١٧٠.

[٦] المصدر نفسه،ج١، ص١٧٠

والعقوق ، ومن ذلك قولــه: "أظلــم مــن الكفــر"[١]، وتناولــت أمثالــه مســألة المزح والهزل، وحذر ابن العميد مــن أخطــار ذلــك علــى المجتمــع، يقــول: "المزح والهزل بابان إذا فتحا لم يغلقا إلا بعد العســر، وفحــلان إذا ألقحــا لــم ينتجا غير الشر"[٢] ، ومن ذلك قوله: "خير القــول مــا أغنــاك جــده، وألهــاك هزله"[٣] ، وتناولت أمثال ابن العميد مسالة الصبر لمــا يورثــه لصــاحبه مــن فائدة، يقول: "الرتب لا تبلغ إلا بتــدرج وتــدرب، ولا تــدرك إلا بتجشــم كلفــة وتصعب"[٤] ، وتناولــت أمثــال ابــن العميــد مســألة تــدارك الأمــور قبــل استفحالها وعلى المرء ألا يؤجل عمل يومــه إلــى غــده، ومــن ذلــك قولــه: "قدِّم من خيرك ما لا ينفعك تأخيره، واحصد الشر قبل استفحاله"[٥].

---

[١] الحصري القيرواني ، زهر الآداب، ج١، ص٥٦٧.

[٢] الثعالبي ، يتيمة الدهر، ج١، ص١٧٠.

[٣] المصدر نفسه ، ج١ ،ص١٧٠ .

[٤] الثعالبي ، يتيمة الدهر ، ج١ ،ص١٧٠ .

[٥] محمد كردعلي ، أمراء البيان،ج١،ص٥٦٩ .

وحسبنا هذه النظرة في النثر في عصر بنـــي بويـــه وفـــق نمـــوذج ابـــن العميد الذي يمثل عموداً من أعمدة أهـــل النثـــر الـــذي فاقـــت شـــهرته كثيـــراً أترابه في العصر البويهي ، وإنما جلبت هذا النمـــوذج لتأكيـــد ازدهـــار حركـــة الأدب في عصر بني بويه .

* * *

ثانياً- الشعر (نماذج مختارة)

الشعر ديوان العرب فيه تاريخهم وأيامهم ووقعاتهم، وقد اعتمد كثيرٌ من مفكري ومؤرخي الأمة للوصول إلى الحقائق التاريخية التي توارت عن الأنظار وقصرت كتب التاريخ في رصدها وبحثها فكان الشعر سجلاً تاريخياً موثوقاً يكتنز في خباياه مطلب أولئك الباحثين عن الحقائق بشتى أنواعها، وليس هذا فحسب، بل تجاوز الشعر حدود التوثيق والتسجيل التاريخي إلى تناول أدق تفاصيل الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، فغدا رافداً معيناً للتاريخ وسواه، "فالشعر والتاريخ عند العرب صنوان لا يفترقان، أرضعا بلبان"[1]. وفي عصر دولة بني بويه قام الشعر برصد تفاصيل الأحداث بدقة وعكس الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وكذلك الديني وما آلت إليه الأمور ومقاليد العقائد، فقد عبر عن الشعوبية ونجد هذا في شعر مهيار نفسه إذ بدا متعصباً للفرس. ولا يجدر بنا أن نغفل الجوانب الفنية في ذلك الشعر فهو يمثل حالة امتداد للمدارس الشعرية السابقة، وتجاوزها في بعض الموضوعات الجديدة وشكل لها قوالب فنية مبتكرة أيضا ، ووصل إلى أرقى الدرجات.

---

[1] محمود عبد الله أبو الخير، شعر حروب الردة دراسة في مصادره وتوثيقه وأغراضه وخصائصه الفنية، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م، ص٦٥١.

ولازدهار الشعر في العصر البويهي سببان:

الأول: هو تشجيع الملوك والوزراء في شتى العواصم الإسلامية للشعراء، وذهب هؤلاء الملوك والوزراء إلى أبعد من ذلك فاعتنوا بالأدب وشجعوا "التصنيف والتأليف في بلادهم على نحو لم يكن له نظير في البلدان الإسلامية الأخرى"[١] .

الثاني: التنافس الشديد بين الشعراء أنفسهم؛ بُغية الوصول إلى القصر والسلطان، وطمعاً في مال أو وزارة أو ولاية، وأقل ذلك اقتطاع أرض.

وقبل تناول أهم الشعراء الذين اشتهروا في هذا الشعر حري بالدراسة أن تشير إلى أن موضوعات الشعر فيه كانت متنوعة ومتعددة، فمنها ما كان شائعاً في المراحل السابقة ليمثل حالة امتداد لها، ومن أهمها المدح والفخر والوصف وهي موضوعات تقليدية قديمة، دأب الشعراء العرب على استخدامها منذ ولادة الشعر العربي، هذا من جانب، ومن جانب آخر نلحظ ولادة موضوعات جديدة ناتجة عن السلوك الاجتماعي، من مثل

---

[١] محمود غناوي الزهيري ، الأدب في ظل بني بوية، ص١٣٥.

الغزل بالغلمـــان والجـــواري، ولعـــل هـــذا أدى إلـــى مـــا عُـــرف بـــــ (أدب المجون) وخير من مثل هذا الموضـــوع الأدبـــي ابـــن الحجـــاج وابـــن ســـكرة اللذين عبرا عن شقائهم، وتميز هـــذا النـــوع مـــن الأدب ببســـاطة ووضـــوحه وعدم الاعتناء بالصورة والتزويق وهو قريب من كلام العامة[١] .

وشهد العصر البويهي في خضـــم هـــذا الواقـــع جمهـــرة مـــن الشـــعراء الفحول الكبار، ولا بد من إلقاء نظرة فاحصة في أشـــعار بعـــض مـــنهم علـــى سبيل النموذج والمثال، بغية الوصـــول إلـــى أهـــم ملامـــح الشـــعر فـــي هـــذا العصر فناً ومضموناً، وللوصول أيضـــاً إلـــى الملامـــح العامـــة لأدب عصـــر بني بويه نثراً وشعراً.

وفيما يلي سأحاول أن أنتقي نخبـــة مـــن أولئـــك الشـــعراء آخـــذاً بالاعتبـــار مقياس هذا الانتقاء القائم على تنوع المضـــامين ، مبتـــدئاً بالمضـــمون الـــديني/ المذهبي وخير ما يمثله مهيـــار وأســـتاذه الشـــريف المرتضـــى ، فأمـــا مهيـــار وهو محور هذه الدراسة فكان متعصباً موغلاً في ذلـــك وقـــد عَـــدَّه البـــاحثون في غير دراسة أنه يمثل التشيع والشـــعوبية والعنصـــرية فـــي شـــعره إذا كـــان

---

[١] عصام عبد علي ، مهيار الديلمي حياته وشعره، ص٤١.

"نصيراً مخلصاً في تبجيل المتشيعين"[١].

وذهب إلى هذا الرَّأي محمود الزهيري الذي قال إن مهيار مدح آل البيت ودرس التشيع على الشريف الرضي ، حتى وصل به الأمر إلى هجاء الصحابة مقذعاً[٢] ، وذهب إلى الرّأي ذاته عصام عبد علي، عندما أشار إلى أن مهيار قذف بالصحابة وهاجمهم هجوماً شديداً معبراً في شعره عن التشيع مما أمكن إلى وجود ما يعرف بـ(الشعر الشيعي) [٣] ، ولما كانت الدراسة كلها تعنى بمهيار الديلمي آثرت إلا أقتطف من أشعاره نماذج تمثل الاتجاه الشيعي، إذ سيذكر ذلك لاحقا.

وأما الشريف المرتضى فهو من الشعراء الذين مثلوا الاتجاه الشيعي العقدي أيضاً في شعرهم، ولكنه لم يكن يبالغ في تشيعه، وقد اغتنم الشريف المرتضى فرصة العمل لمذهبه فأملى الأمالي ، ونظم "القصائد في المناسبات الإمامية كعيد الغدير ويوم عاشوراء دون أن يبلغ بذلك حدود الاستفزاز لمقام الخلافة العباسية أو التحرش المؤذي بسائر

---

[١] علي علي الغلال ، دراسة تحليلية في شعر مهيار، ص٢٩.

[٢] محمود غناوي الزهيري ، الأدب في ظل بني بويه، ص١٧٦.

[٣] عصام عبد علي، مهيار الديلمي حياته وشعره، ص٣٩.

المذاهب"[١] ، ولم يكن الشريف المرتضى شاعراً فحسب بل كان قد اشتغل على التأليف فنجد العديد من المؤلفات العلمية والأدبية، ولعل أهمها كتاب الأمالي الذي يتناول فيه العديد من المسائل الكلامية واللغوية والبلاغية وقضايا الشعر والنقد والسير والتراجم[٢] ، وهذا ما جعله انموذجاً ههنا نظراً لفضله في كل هذا ، فالشريف المرتضى يمثل حالة من التطور الفكري، وهي تمثل الحركة الفكرية والأدبية النشطة التي كانت في عصر بني بويه، وكانت مصادر ثقافة رفيعة المستوى وأثرت في " زيادة نشاطه في ميادين مختلفة من المعرفة ، وقصائد التعازي والتهاني والمديح والرثاء الكثيرة التي نظمها المرتضى في المبرزين من علماء وأدباء وأمراء ووزراء وكبار الشخصيات في عصره، والكتب التي ألفها تلبية لرغبة بعض رجال الدولة آنذاك، يمكن أن يكون أدلة على ما استطاع المرتضى أن يحقق من علاقات، وعلى ما عادت به تلك العلاقات من نتائج إيجابية ومن آثار في

---

[١] عبد الرزاق يحيى الدين ، أدب المرتضى من سيرته وآثاره، ص٢٤.

[٢] هناك دراسة قيمة حول الشريف المرتضى تناولت حياته وثقافته وأدبه ونقده: للتوسع انظر: الشريف المرتضى حياته ثقافة أدبه ونقده ، أحمد محمد المعتوق، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، جدة، عمان ،. ٢٠٠٨

بناء شخصيته العلمية والأدبية والاجتماعية " [١]،والنموذج الثالث الذي يمثل أهــم الشعراء في عصر بني بويه على وجه الدقة هو الشاعر أبو الحسن محمد بن عبد الله المخزومي السلامي (ت٣٩٣هـــ) الشاعر المشهور[٢] ، وهو الذي قال الثعالبي في حقه "هو من أشعر أهل العراق قولاً بالإطلاق وشهادة بالاتفاق ، وعلـــى مــا أجريته من ذكره، شاهد عدل من شعره، والذي كتبت من محاسنه نـــزه العيـــون، ورُقى القلوب، ومُنى النفوس ومن خبره أنه قال الشعر وهو ابن عشر سنين" [٣].

وحسبنا شهادة الثعالبي في الشاعر الســـلامي، ليكـــون النمـــوذج الثالـــث في هذا المقام ، ومن الموضوعات التي اشـــتغل عليهـــا السَّـــلامي فـــي شـــعر الوصف ما قاله في دجلة بعد أن رآها لأول مرة:

وَمَيْـــدَانٌ تَجُـــولُ بِــــهِ خُيُـــولٍ	**تَقَـــودُ الـــدَّارِعِيْنَ وَلا تُقَـــادُ**
رَكِبْــتُ بِـــهِ إِلـــى اللَّـــذَّاتِ طَرْفَــاً	**لَـــهُ جِسْـــمٌ وَلَــيْسَ لَـــهُ فُـــؤَادُ**
جَـــرَى فَظَنَنْـــتُ أَنَّ الأَرْضَ وَجْـــهٌ	**وَدِجْلَـــة نَـــاظِرٍ وَهُـــوَ السَّـــوَادُ[٤]**

---

(١) أحمد المعتوق ، الشريف المرتضى حياته ثقافته أدبه ونقده، ص٣٤١- ٣٤٢.

(٢) انظر ترجمته في : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج٤، ص٤٠٣

(٣) المصدر نفسه، ج٤،ص٤٠٤ .

(٤) المصدر نفسه، ج٤ ، ص٤٠٣

ومن بديع وصفه، يصف نارنجاً على الأرض بعد أن امتلأت بالمطر والبرد فقال فيه السلامي:

للهِ دَرُّ الخَالِدِيّ ... الأَوْحَدِ النَّدبِ الخَطِيْرِ
أَهْدَى لِمَاءِ المُزْنِ عَنْ ... دَ جُمُودِهِ نَارَ السَّعِيْرِ
حَتَّى إِذَا صَدَرَ العنا ... بُ إليْهِ عَنْ حَنْق الصُّدُورِ
بَعَثْتَ إِليْهِ بِعُذْرِهِ ... خَاطِرِي أُبْدِي السّرورِ
لا تَعْذِلُوهُ فَإِتَّهُ ... أَهْدَى الخُدُودَ إِلَى الثُّغُورِ[1]

وبالإضافة إلى إجادته الوصف كان السلامي هجاءً مجيدا أيضاً، ومن ذلك ما جاء في هجائه التلعفري إذا كانت العلاقات بينهما محتدمة لأن الثاني لم يكن يعترف بفضل السلامي وإجادته[2]، ومن ذلك قوله:

سَمَا التَّلعَفَرِيُّ إِلَى وِصَالِي ... وَنَفْسُ الكَلْبِ تَكْبُرُ عَنْ وِصَالِهْ
يُنَافِي خُلُقَهُ خُلُقِي فَتَأْبَى ... فِعَالِي أَنْ تُضَافَ إِلَى فِعَالِهْ
فَصَنْعَتِي النَّفِيْسَةَ فِي لِسَانِي ... وَصَنْعَتُهُ الخَسِيْسَةُ فِي قِذَالِهْ
فَإِنْ أَشْعُرْ فَمَا هُوَ مِنْ رِجَالِي ... وَإِنْ يَصْفَعْ فَمَا أَنَا مِنْ رِجَالِهْ[3]

---

[1] ابن خلكان،وفيات الأعيان ،ج٤،ص٤٠٣ .

[2] المصدر نفسه ، ج٤ ، ٤٠٣.

[3] المصدر نفسه ، ج٤ ، ٤٠٣.

ومرتبة السلامي العالية في الشعر أوصلته إلى الصاحب بن عباد وهو بأصبهان وأخذ يمدحه ، وكان السلامي مبجلا إذ قال فيه عضد الدولة: "إذا رأيت السلامي في مجلسي ظننتُ أن عطارد قد نزل من الفلك إليّ ووقف بين يدي" (١)، ويورد ابن خلكان قصيدة بديعة للسلامي في عضد الدولة، كان قد اقتطف منها:

وَأَشَارَ إِبْلِيسُ فَقُلْ نَا كُلُّنَا نِعْمَ المُشِيرُ
صَرْعَى بِمَعْرَكَةٍ تَـعُ فُ الوَحْشُ عَنْهَا وَالنُّسُورُ
نَوَارَ رَوْضَتِنَا خُدُو دٌ وَالغُصُونُ بِهَا خُصُورُ
وَالعَيْشُ أَسْتَرُ مَا يَكُو نُ إِذَا تَهَتَّكَتْ السُّتُورُ
طَافَ السُّقَاةُ بِهَا كَمَا أَهْدَتِ الصَّيْدَ الصُّقُورُ
عَذْرَاءُ يَكْتُمُهَا المِزَا جُ كَأَنَّهَا فِيهِ ضَمِيرُ
وَتَظُنُّ تَحْتَ حُبَابِهَا خَدًّاً تُقَبِّلُهُ ثُغُورُ
حَتَّى سَجَدْنَا والإمَا مُ أَمَامَنُا لنا وَزِيرُ (٢)

---

(١) ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج٤ ، ص ٤٠٨

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص

والنموذج الخامس من شعراء عصر بني بويه الشاعر ابن سكرة أبو الحسن محمد بن عبد الله بن محمد الهاشمي البغدادي[١] (ت ٣٨٥هـ) وهو يمثل ههنا نموذجاً لشعر المجون الذي شاع في عصر بني بويه.

بيد أن هذا المجون من شعره لا ينفي إبداعه إذا كان شاعراً مجيداً وأشاد به الثعالبي قائلاً " هو شاعر متسع الباع في أنواع الإبداع فائق في قول الطرف والملح على الفحول والأفراد، جار في ميدان المجون والسخف ما أراد، وكان يُقال ببغداد: إن زماناً جاد بمثل ابن سكرة وابن حجاج لسخيٌّ جداً " [٢] وإن كان لابن سكرة محاسن كثيرة في شعره إلا أن باعث انتقائه ههنا ليمثل لنا نموذج المجون، فابن سكره كتب في الوصف وفي الشباب وفي الهجاء الكثير، ومن مجونه نحو قوله في الشراب

هَلْ يَقُولُ الإِخْوَانُ يَوْمَاً لِخِلٍّ ... شَابَ مِنْهُ مَحْضُ المَوَدَّةِ قَدْحُ
بَيْنَنَا سُكْرٌ فَلا تُفْسِدَنَّهُ ... أَمْ يَقُولُونَ: بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ مِلْحُ[٣]

والمنادمة:

---

(١) ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج٤، ص٤١٠.

(٢) المصدر نفسه ، ج٤ ، ص ٤١٢.

(٣) المصدر نفسه ، ج٤ ، ص ٤١٢.

ومن مجونه في غلام أعرج:

قَــالُوا بُلِيْــتَ بِــأَعْرَجٍ فَــأَجَبْتُهُمْ العَيْــبُ يَحْــدُثُ فُــيْ غُصُــونُ البَــانِ

إنِّــي أُحِــبُّ جُلُوسَــهُ وَأُرِيْــدُهُ للنَّــوْمِ لا لِلجَــرْيِ فِــيْ المَيْــدَانِ[١]

ومن شعراء العصر البويهي أبو القاسم علي بن اسحاق بن خلف الزاهي[٢] (ت٣٦٠هـ)، ومع قلة شعره إلاّ أن أغلبه كان في أهل البيت ومدح الزاهي سيف الدولة والوزير المهلبي وغيرهما من رؤساء وقته وكان في جميع الفنون[٣]، ويبدو أن الزاهي كان مجيداً لشعر الوصف، يأتي بالتقسيم، فيبدع فيه، ومن ذلك قوله:

---

[١] ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج٤، ص ٤١١

[٢] الزاهي، بفتح الزاي وكسر الهاء بعد الألف، قال السمعاني: هذه النسبة إلى قرية من قرى نيسابور، ونسب إليها جماعة، ثم قال: وأما أبو الحسن علي بن اسحق بن خلف الشاعر البغدادي المعروف : ابن خلكان ، وفيات الاعيان ، ج٣ ، ص٣٧٣.

[٣] المصدر نفسه، ج٣، ص٣٧٢

وَبِـــيْضٍ بِأَلْحَـــاظِ العُيُـــونِ كَأَنَّمَـــا هَزَزْنَ سُــيُوفَاً وَاسْــتَلَلْنَ خَنَــاجِرا

تَصَدّيْنَ لِي يَوْمَــاً بِمُنْعَــرَجِ اللّــوَى فَغَــادَرْنَ قَلْبِــي بِالتَّصَــبّرِ غَــادِرَا

سَــفَرْنَ بُــدُوراً وَانْتَقَــبْنَ أَهِلَّــةً وَمِسْــنَ غُصُــونَاً وَالتَفَــتْنَ جَــآذِرا

وَأَطْلَعْنَ فِي الأَجْيَــادِ بِالــدّرِ أَنْجُمَــاً جُعِلْنَ لِحَبَّــاتِ القُلُــوبِ ضَــرَائِرَا[1]

ومن شعراء هذا العصر الفحول ابن نباتة السعدي أبــو نصــر عبــد العزيــز بن محمد بن أحمد بن نباته[2] ، وابن نباته شــاعر مجيــد "جمــع بــين حســن السبك وجودة المعنى، طاف البلاد ومدح الملــوك والــوزراء والرؤســاء، ولــه في سيف الدولة بن حمدان غرّ القصائد ونخب المدائح"[3].

فأكثر ما اشتهر به من موضوعات شــعرية المــدح، إذ كــان ابــن نباته قد اشتغل على هذا الفن وأجاده فكان مداحاً مبــدعاً، والتحــق ابــن نباتــه السعدي بدولة بني بويه في مدينة الرّي وهناك امتدح أبــا الفضــل محمــد بــن العميد. ومن مدحه نقتطف ما قاله في سيف الدولة، حيــث عمــد إلــى الابتكــار

---

(1) ابن خلكان ، وفيات الأعيان ،ج٣،ص٣٧٢ .

(2) المصدر نفسه ، ج٣، ص١٩٠.

(٣) المصدر نفسه ،ج٣ ، ص ١٩٠.

في المعاني، يقول:

قد جُدْتَ لي باللّها حتى ضجرتُ بهـا   وكِدتُ من ضجَري أُثْني على البُخْـلِ
إنْ كنتَ ترغبُ في هذا النـوالِ لنـا   فاخلُقْ لنـا رغبـةً أو لا فـلا تُنِـلِ
لم يُبقِ جـودُكَ لـي شـيئاً أؤمِّلُـهُ   تَركتني أصحبُ الـدنيا بـلا أمـلِ[1]

وبلغ ابن نباته السعدي شهرةً واسعة كبيرة ومن ذلك ما يورده ابن خلكان عنه عندما دق عليه الباب، " فقلت: مَنْ؟ فقال: رجل من أهل المشرق، فقلت ما حاجتك؟ فقال أنت القائل:

وَمَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَّيْفِ مَـاتَ بِغَيْـرِهِ   تَنَوَّعَتِ الأَسْبَابُ وَالدَّاءُ وَاحِدُ

فقال :نعم، فقال: أرويه عنك؟ فقلت: نعم، فمضى، فلما كان آخر النهار دُقّ عليّ الباب، فقلت مَنْ؟ فقال رجل من أهل تاهَرْت من الغرب، فقلت: ما حاجتك؟ فقال: أنت القائل:

وَمَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَّيْفِ مَـاتَ بِغَيْـرِهِ   تَنَوَّعَـتِ الأَسْـبَابُ وَالـدَّاءُ وَاحِـدُ

---

[1] ابن خلكان ، وفيات الأعيان .ج٣،ص١٩٠

فقلتُ: نعم، فقال: أرويه عنك؟ فقلت: نعم، وعجبت كيف وصل إلى الشرق والغرب " [١] وإنما آثرت أن أسرد القصة كاملة ههنا للوقوف على منزلة ابن نباته السعدي بوصفه شاعراً يمثل الشعر في عصر بن بوية. وبعد، هذه نماذج لبعض الشعراء في عصر بني بويه منهم المشهور ومنهم المغمور ، راعيت في انتقائهم تنوع الموضوع الشعري الذي اشتغل كل واحد منهم عليه، كما راعى الاختيار وصولهم إلى درجة رفيعة ومتقدمة في الأدب مما حمل الخلفاء في هذا العصر ليستوزروا بعضهم ويتخذوا منهم وسيلة للتأثير على نفوس الناس، مما جعل الأدب بخاصة والحياة الفكرية بعامة نشطة مزدهرة، إذ أعطيت الفرصة للجميع للتعبير عن آرائهم ومعتقداتهم الفكرية والدينية، ولعل ما رافق الأدب بشقيه من شعر ونثر من وسائل كالمناظرات والمناقشات العلمية، وتأليف الكتب والرسائل في المسائل العقائدية والكلامية، ونظم القصائد الشعرية المطولة لخير دليل على ازدهار الأدب والفكر في عصر بني بوية، وسينظر في كل هذا في حينه للوصول إلى مدى أثره في مدخلات التلقي عند مهيار الديلمي .

---

[١] ابن خلكان ، وفيات الأعيان، ج٣ ص١٩٣.

الفصل الثاني

التناص: مفهومه وأشكاله (توسع)

- أولاً: النّص المعايير والمفهوم.
- ثانياً: التّناص: إشكالية المفهوم.
- ثالثاً: القراءة وإشكالية التّلقـــي.
- رابعاً: التناص بين الإبداع والمحاكاة.
- خامساً: شواهد من التناص الشعري.

يتناول هذا القسم من الدراسة تأطيراً لبعض الآراء التي تبنّاها بعض الباحثون حول مفهوم التناص، مفصلاً القول في إشكاليته وإشكالية التلقي عند بعض النقاد العرب والغربيين، للوصول إلى حالة توفيقية لطبيعة هذا المصطلح، يُمكن من خلالها التعاطي مع المادة الإبداعية من حيث هي تناصيّة أم لا، كما سيتناول بعض الشواهد والأمثلة في كلا الجنسين الأدبيين: الشعر والنثر. ولما كان النّصُّ هو السابق والتناص هو اللاحق آثرت البدء بالنّص وما دار حوله من تقعيد في مفهومه بغية الوصول إلى مفهوم أدق للتناص.

أولاً: النّص المعايير والمفهوم

لا بدّ للنّص أن يدور في معايير ما تحدد مفهومه وتُسطّح له إذ إن العلاقات الناشئة من تلك المعايير مجتمعةً هي الّتي تصنع النّص بوصفه نصاً متماسكاً ومنسجماً ومتواصلاً وقد حدّد روبرت بيروجراند ولفجانج دريسلار المعايير النّصية، إذ رأيا فيه حدث تواصلٍ ، له سبعة معايير للنصية ، هي : السّبك والحبك والقصد

والقبول والإعلام والمقامية والتناص [1]، ولعله من الملاحظ ههنا أن التناص – المعيار السابع – عُدّ من معايير النّص الأساسية ، وهذه المعايير تُصَنّفُ كما هو آت[2]

- أولاً: معيارا السّبك والحبك متصلان بالنص في ذاته.
- ثانياً: معيارا القصد والقبول متصلان بمستعملي النّص منتجين ومتلقين.
- ثالثاً: معايير الإعلام والمقامية والتناص متصلة بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنّص.

فالملاحظ أن صاحبي هذه النظرية ربطا معياري السبك والحبك ببنية النّص اللغوية والنحوية، في حين ربطا معياري القصد والقبول بالأديب والقارئ على الترتيب، وهذا يعني أنهما خارج النص بوصفه بنية لغوية مكتوبة، وأما معايير الإعلام والمقصدية والتناص فقد اتصلت

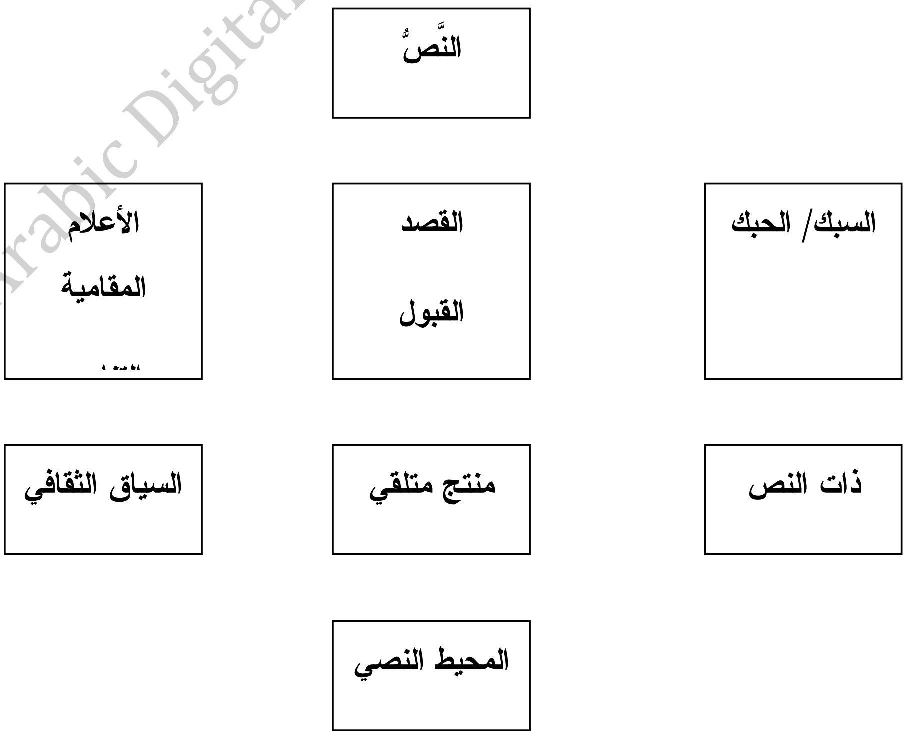
---

(1) سعد عبد العزيز مصلوح ، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣، ص٢٥٢.

(2) المرجع نفسه ، ص٢٢٦.

بالمحيط الثقافي للنص، وما ننشده ههنا هو موقع التناص من كل تلك الدائرة، فهو يتشكل من خلال المحيط المعرفي والثقافي للأديب والمتلقي على حدٍّ السواء.

وبناء على التصنيف السابق لمعايير النص، ننتهي إلى الشكل الآتي الذي يسطح العلاقة بين النّص والتناص.



- هذا المخطط من وضع الباحث

فيبدو من هذا الشكل أن العلاقة بين التناص والنص كما تظهر قائمة على السياق الثقافي الناتج عن المحيط النصي جملةً وبذا لا تكمن تلك العلاقة في أن التناص معيار للنص فحسب، بل إلى كونه جزءاً حقيقياً منه، إذ يولد النّصُّ معه ، أو لنقل لا بد من المرور بذلك السياق الثقافي وفق المحيط النصي المتكامل، والسياق الثقافي المنشود لا ينفصل بأي حال عن الواقع ، ووجود النصوص ليس سديمياً كما يرى بعض النقاد ويجب على الناقد أن ينظر إلى النص بوصفه واقعاً، وهذا ما ذهب إليه رامان سلدن وهو يقعد لنظرية النّص محللاً رؤية النقد إلى النصوص، فعلى النقد ألا يقطع النص من واقعه وأن " كل محاولة تفصل النص عن الواقع محكوم عليها بالفشل " [١] .

ويبدو أن رامان سلدن (Raman Selden)يتقاطع و إدوارد سعيد في كتابه "العالم والنص والناقد" وقد أشار سلدن نفسه إلى ذلك فإدوارد سعيد يستكشف "دنيوية النصوص رافضاً النظرة التي ترى أن الكلام في العالم

---

[١] رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ط١، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص١٧٢.

بينما النصوص متباعدة عــن العـــالم " [١] ، وتنـــاول "أمبرتـــو إيكـــو" مفهـــوم النّص بعيداً عن التفسير الفلســـفي الـــذي ذهـــب إليـــه إدوارد ســـعيد ورامـــان سلدن، فنجده يقعد المفهـــوم علـــى أنـــه " نســـيجٌ مـــن الفضـــاءات البيضـــاء والفجوات التي يجب ملؤها وأن الّذي أنتجـــه (أرســـله) كـــان ينتظـــر دائمـــاً أن يمتلئ وأنّه تركه لســـببين : أولهمـــا أن الـــنص آليـــة بطيئـــة (أو اقتصـــادية) تعيش على فائض قيمة المعنى الـــذي يُدخلـــه فيـــه المتلقـــي ولا يتقعـــد الـــنص بالإطناب إلا في حالات التصنيع القصـــوى والاهتمامـــات التعليميـــة المفرطـــة أو حالة الضغط المفرط إلـــى الحـــد الـــذي تنتهـــك فيـــه القواعـــد التخاطبيـــة العادية" [٢] ، وهذا التقعيد لمفهوم النص لم يخلُ مـــن جـــدل ، إذ نـــرى كثيـــراً من ذلك عند كثير من النقاد الذين بحثوا تلك الجدليـــة المتشـــعبة ، وقـــد أشـــار كثير من النقاد الذين بحثوا تلـــك الجدليـــة المفاهيميـــة ، فمـــنهم عـــز الـــدين المناصرة الذي رأى أن النّصَّ يتكون " مـــن جدليـــة مجبولـــة تـــم صـــياغتها مـــن قبـــل المبـــدع بوساطـــة (المنظـــور الذي نظـــر بـــه الكاتـــب إلـــى العالـــم) حيث يتشـــكل ـــــــــــ

[١] رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص١٧٢.

[٢] أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمـــة ناصـــر الحلـــواني، ط١، مركـــز الإنمـــاء الحضـــاري، حلب، ٢٠٠٩، ص٢٠٢.

النص من مجموعة من (البنيات) الأساسية والفرعية تحكم هذا المنظور ويحكمها بوساطة مجموعة من الأنساق ويبدو لي أن المنظور هو الذي يحقق الجدلية فالحدث داخل النص يوحي بنسق تقليدي أو جديد .. ، وهذا الموروث ربما يكون نسقاً ما"[1] ، فقول المناصرة يرد الجدلية إلى الكاتب وهو يعني "المبدع" على وجه التحديد، والذي يعنينا من هذا التنظير هو أن أي نص حداثي يشتمل على "موروث ما" وهذا يعني التناص نفسه. ويذهب المناصرة إلى أبعد من ذلك فيَردّ النصّ إلى زمنه الأول وإلى زمن آخر مفترض مستقبلي لا يبصره إلاّ الوعي النقدي، يقول : "فالنص من ناحية المنظور مرتبط بزمكانيتين الأولى ترتبط بالعصر الأدبي، والأخرى ترتبط بالمستقبل واتجاهات الحلم، انطلاقاً من الوعي النقدي " [2] ، ونجد من النقاد مَنْ أشار إلى مسألة النص بوصفه مغلقاً وبوصفه مفتوحاً، ليقسم النّص بعد ذلك وفق هذين التوصيفين فالنص المغلق هو نصٌّ "يتجه إلى قارئ بعينه في سياق اجتماعي بعينه " [3].

---

[1] عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، ط١، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥، ص٤٥٥.

[2] المرجع نفسه ، ص٤٥٥ .

[3] السيد إبراهيم، نظرية القارئ وقضايا نقدية أخرى، ط١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د.ت،ص٥٨.

في حين أن النص المفتوح لا "يتجه إلى قارئ بعينه في سياق اجتماعي بعينـــه، وهو كذلك مفتوح في تعقد لغته وبنيته وموضوعه، والنهاية كذلك مفتوحة، وهـــو النص الذي يسميه نقادا آخرون في نظرية التلقي بالنص المبهم أو غيرالجازم"[١]. بيد أننا نذهب إلى ما ذهب إليه السيد إبراهيم بتوصيفه النص مبهماً، ولكن الإبهام في توصيفه له "بغير الجازم" لأن هذا يعني اقتضاء وجود نص جازم؛ مما يعنـــي إشكالية جديدة، مع أنه يرى أن النص "كل صورة من صور الفهم هي نـــص"[٢]، ولعل النص المفتوح يقتضي قارئاً ناقداً مبدعاً، وهو ما أشار إليـــه عـــز الـــدين المناصرة سالفاً، وهذا يأخذنا إلى تعدد القراءات ، بسبب ما يقتضيه هذا النوع من النصوص من تأويل مفتوح، وتتشعب الخارطة المفاهيمية لمفهوم النّص، فنجد من النقاد من وصّفَ النصوص بالمقروءة وبالمكتوبة، فالنص "المقروء" يشبه الســـلطة التي فـــرغ صاحبها مـــن إنتاجهـــا فهو شـــيء اكتمـــل بخـــلاف النـــص (المكتوب) الـــذي هـــو فـــي حالة إنتـــاج دائمة " [٣]

---

(١) السيد إبراهيم، نظرية القارئ ، ص٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٩.

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٧.

ويبدو أن هذا لا يبتعد عن التوصيفين الأولين من حيث إن النص مغلقٌ أو مفتوحٌ، بمعنى أن النص المقروء يوازي النص المغلق الذي وجه إلى قارئ وفق نسق معين، وهو مكتمل لا يحتاج تأويلاً وأن النّص المكتوب الذي هو في حالة إنتاج دائمة يوازي النص المفتوح الذي لا يكتمل أبداً، وهذا ما يعنينا ايضاً في هذه الدراسة إذ تقتضي الإنتاجية الدائمة تجدداً مستمراً لإنتاج سابق وهو ما يتصل بشكل أو بآخر بمفهوم التناص. ومن النقاد من قعد لمفهوم النّص من حيث الأدبيّة التي تعتبر معياراً بل علامة مميزة لنوعية الكلام في سياق الخطاب، وهو ما ذهب إليه عبد السلام المسدي، يقول: "فالنص الأدبي إذن ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مبثوث ، أما أدبيّتة فهي أساساً وليدة تركيبته اللغوية، أي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صحيح اللغة وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللغوي " [١].

---

[١] عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة مع دليل بيلوغرافي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د. ت، ص٣٨.

وما عنانا في جُلّ المفــاهيم الســالفة الــذكر لمفهــوم الــنص المختــارة ههنا هو الوصول إلى العلاقة الحقيقيــة بــين الــنّص والتنــاص الــذي هــو حقيقة إبداعية في النص أو سوى ذلك وهو ما سندرسه في آتي الصفحات.

*****

ثانياً: التناص إشكالية المفهوم

كُنتُ قد مهدت لمفهوم التناص في هذه الدراسة، بيد أنّ الحاجة ههنا ملحة للوقوف عند مفهوم التناص من جديد لتتبع مُشكله ، لا سيما عند بعض النقاد ، ممن اشتغلوا على دراسته، وممن كان لهم شأن كبير في نشأته ، والدراسات في التناص كثيرة ومتعددة منها ما كان نظرياً ومنها ما كان تطبيقياً، ولعل التناص بوصفه مصطلحاً حداثياً أكثر المصطلحات التي تصلح للدراسات التطبيقية، إذا ما قورنت بالدراسات الحداثية الأخرى في اللسانيات والأسلوبيات الّتي طغى فيها الجانب النظري على التطبيقي ، وهذا ما يُفسر نجاح "التناص" في أن يكون منهجاً للدراسة، علاوة على أنه مصطلح نقدي ، ولما كانت الدراسات تتباين في مستوياتها، فإنها تتفاضل وفق ذلك التباين، ولعل دراسة "تيفين ساميول" الموسومة بـ "التناص ذاكرة الأدب" من أفضل هاتيك الدراسات التي اشتغلت على المفهوم، ولعلها من أفضل الدراسات أيضاً التي تناولت- بشكل دقيق وعلمي - جُلّ التنظير الغربي لمفهوم التناص وبشكل مُفصّل التي انتهت إلى تقعيد جامع إلى حد كبير. بيد أنني آثرت البدء بنخبة من المنظرين الأوائل قافلاً الحديث عن تلك الدراسة لـ (تيفين) لأهميتها.

١- التناص – (تنظير غربي)

لعل أول ما يطالعنا هنا فضاء النّص الذي انطلقت منه جوليا كريستيفا نحو مصطلح التناص، وما يقتضي ذلك من تداخل نصي وتصحيف داخل الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية كما ترى كريستيفا، إذ أوصلتها هذه الفكرة إلى أن المدلول الشعري يحيل "إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس" [(١)] ، وهذا الفضاء النّصي عند "جوليا" (Julia Kristivia)هو ما سمَّته بالفضاء المتداخل نصياً، إذ ترى فيه "مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبوعة في محيطنا الثقافي الغربي " [(٢)]،وتوصلت جوليا (Kristivia)إلى فكرة امتصاص النصوص وما يطرأ عليها من تقاطع الخطاب الدخيل في لغة الشعر ، وفكرة الامتصاص هذه تقوم على أن الشاعر يمتص أدواته

[(١)] جوليا كريستفا ، علم النّص، ترجمة فريد الزاهي، ط٢، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٧٨.

[(٢)] المرجع نفسه، ص٧٨.

من نصوص سابقة فيتشربها ويعيد إنتاجها من جديد ، وهذه الفكرة أوصلتها إلى فكرة أخرى أكثر جرأة لتقعيد مفهوم التناص على أنه القانون الجوهري لا سيما أنها استطاعت أن تلاحظ الترابطات المتناظرة في النصوص الشعرية الحداثية ، وهذا القانون هو الذي يقوم بعملية الهدم للنصوص الأخرى [(١)].

إن ما أشارت إليه كريستيفيا من هدم للنصوص يدل على إنتاج دلالات نصية جديدة في المنتج النصي الجديد القائم وإن كان الأخير هو استمرار للأول؛ فهو لا يكفي بامتصاص الأول بل يعمل على هدمه، فينشأ في حلة جديدة ، وتخلص كريستفا إلى تمييز ثلاثة أنماط من التداخلات والترابطات بين نصوص المقاطع الشعرية "الملموسة" والقريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين وهي[(٢)] :

- النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كليةً ومعنى النَّص المرجعي مقلوباً.
- النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.
- النفي النصي الجزئي: ويكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفياً.

والترابطات في تنظير جوليا هي (المفاتيح) عند امبرتو إيكو Umberto Eco أو (التشابهات)، بيد أنه يبني نظريته على فكرة التسلسل الزمني على ما يبدو للوصول إلى النص الأصلي لنصين اشتركا في تلك (التشابهات) إذ لا بد من أن

(١) جوليا كريستيفا ، علم النص، ص٧٩.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٧٩ .

تحيلنا هذه التشابهات إلى نص أصلي يساعدنا على التعليل والتفسير ، فمثلاً يرى إمبرتو إيكو أنه من الطبيعي أن يقبل فكرة "أنه إذا كانت المخطوطة (ب) قد أنتجت قبل المخطوطة (ج) والتي تشابه الأولى من حيث المضمون والأسلوب، يكون صحيحاً أن نفترض أن الأولى أثرت في إنتاج الثانية وليس العكس، يمكننا على أقصى تقدير أن نضوغَ فرضية أن المخطوطة الأصلية (أ) أنتجت قبل الاثنتين الأخريين ومنها استخرجتا كل على حدة"[1] ، والوثيقة (أ) عند امبرتو إيكو هي النص الأصلي المفيد ليتسنى لنا تفسير التشابهات بين الوثيقتين ، وإن بدت غير معلنة أحيانا وإذا ما انتقلنا إلى نظرية التناص عند تيفين ساميول(Tiffin Samuel)نجد عرضاً مفصلاً لمفهوم التناص عند ثلة من النخب النقدية الغربية التي أسست لهذا المفهوم، فهو سرعان ما ينطلق من أن معظم التنظيرات التي درسها لهؤلاء النقاد اختزلت مفهوم التناص في مفهوم جامع يعني حضور نص في نص آخر [2] ، بيد أن هذا التعبير أفضى إلى إشكالية في المفهوم لأن الدال (حضور) يعني الشرعية لتسويغ السرقة– على سبيل

____

(١) إمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ص٧١.

(٢) تيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب، د. ط، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧، ص٥.

المثال لا الحصر – أو لربما المحاكاة أو الاقتباس أو التضمين أو غير ذلـــك ممـــا اقترن ومفهوم التناص، ويبدو أن هذا التفسير المبهم لمفهوم التناص جعل تيفـــين يذهب مستدركاً إلى أن "التناص" مفهوم غير ثابت، وأن معناه ضيق فذهب إلى أنه لاقى استخداما في النقد أكثر من استخدامه النظري الصرف [1]، ويبدو أن تيفـــين يمزج بين النقد والنظرية ، ولكن لم يحدد أي نقد أراد : النظري أم التطبيقي ، فقد لا قى التناص اهتماما كبيرا من كليهما لا سيما النظري ، في حـــين أنـــه كـــان يصطدم بالتطبيق أحيانا شأنه في ذلك شأن سائر المصطلحات الحداثية النقدية التي نأت بنفسها كثيرا عن النقد التطبيقي واكتفت بالنقد التنظيري .

ويُرجع تيفين هذا الغموض فـــي مفهـــوم التنـــاص إلـــى عـــاملين هـــامين لأن معناه اتخذ معنيين: " يرى المعنى الأولي هـــذا المفهـــوم أداة أســـلوبية ولســـانية معاً تشيران إلى منظومة من المعاني والخطابـــات الســـابقة تحملهـــا البلاغـــات كافة، ويحمل المعنى الثاني عن التناص مفهوماً شـــعرياً يقتصـــر التحليـــل فيـــه على استعادة البلاغات الأدبية (من خـــلال الاقتبـــاس، التلمـــيح، التحـــوير)"[2]، ويرى تيفين أن مربط الفرس هو انتقال هـــذا المفهـــوم مـــن أحضـــان البنيويـــة

---

[1] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص٢٦.

[2] المرجع نفسه، ص٧.

والدراسات حول النص إلى "حقـل علـم الشـعر ممـا عرضـه إلـى تضـخم مدهش في المعطيات المعرفية " [١] ، ويعلـق (تيفـين) علـى مفهـوم بـارت للتناص عندما أعاد دراسة المصطلح وتدقيقه فـي كتابـه "لـذة الـنّص" ايضـاً وربطه باستعمالات القراءة دون أن يستخدمه بشكل منظم [٢].

وإنْ كان بارت قد استخدم المصطلح بشـكل غيـر مـنظم، وهـو مـا يَعْتَـوِرُ رأي بارت كما يرى تيفين إلاّ أن الثاني أغفـل علـى مـا يبـدو ربـط بـارت "التناص" باستعمالات القراءة، وهذا مهم جداً لفهـم التنـاص علـى وجـه أدق ، لأن إشكالية التلقي وتعدد القراءات تـرتبط ارتباطـاً وثيقـاً بالتنـاص تأويلـه وتفسيرهِ وتقعيدهِ وتعليلهِ ، وإن كان تيفين أيضاً قـد أغفـل مسـألة الاقتباسـات عند بارت وذهب إلى مسالة تناولـه المصـطلح بشـكل غيـر مـنظم، نجـده يصف الاقتباس الأدبي باللصق فـي الرسـم[٣] ، فيبـدو أن تيفـين يقلـل مـن وظيفة الاقتباس البلاغية وما تقتضيه من معـان بلاغيـة تؤكـد قـول الشـاعر وتحدث أثرا في المتلقي ، فتتأكد له المعاني .

---

[١] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب،، ص٧.

[٢] المرجع نفسه،ص١٠.

[٣] المرجع نفسه ، ص ٢٢.

ولا يذهب تيفين بعيداً عمّا اقترن ومفهوم التناص بالسرقة، والمحاكاة، والمعارضة، والتلميح، والمرجعية، واللصق، والاقتباس.فأما السرقة فهي نص بديل نص، وتهديد لشرعية الملكية الأدبية، وهي إعادة حرفية مختبئة [1] ، كما يرى تيفين في السرقة غالباً نصوصاً غامضة ، لا يعجز ذوو الثقافة والحصافة عن كشفها ، بيد أن الغموض مسألة أخرى تتصل بجانب إبداعي عند المبدع ، وهو في بعض صوره يكون حاجة ملحة من حاجات الإبداع النصي . والسرقة كما تتضح في مفهوم تيفين ليست سرقة عند القارئ الّذي لا يكون مثقفاً أو حصيفاً، فالتناص لا يكون تناصاً في ذاته بقدر أنه نتيجة من نتائج القراءة المثقفة، إن أسلمنا أن السرقة من مفاهيم التناص ، وأما المحاكاة والمعارضة ، فتطلب "هذه العملية تحويلاً (محاكاة) أو (معارضة) للنص السابق الذي يشير إليه النص المشتق بطريقة أو بأخرى، دون أن يذكره بشكل مباشر كما هو الحال مع المعارضة حيث يقلد الأسلوب دون أن يذكر النص على الإطلاق وتعتبر المحاكاة والمعارضة الشكليين الرئيسيين للاشتقاق" [2].

---

(١) تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٤.

فيبدو أن المعارضة لا تلغي النص السابق عند تيفين لأن فيها تقليداً للأسلوب، وهذا يعني أنها نص شبيه بنص آخر يتم تقليده أومحاكاته ،وفي رأيه نلمح أمرين الأول يدعو إلى التجديد في أدوات التناص ، فالمعارضة ميسمها التقليد والمحاكاة إذ لا بد من إلغاء النص السابق وولادة النص الجديد ، والثاني أن المعارضات لا تحتاج إلى قارئ حصيف لأنها تحيلنا إلى النص الأول لها من خلال معانيها وأدواتها وقوافيها وهي لا تخبئ بطياتها الغموض الذي أشار إليه .

- وأما الاقتباس، فيرى تيفين في غياب المزدوجين اللذين يعنيان الاقتباس للنص المقتبس يحول النص إلى سرقة أدبية، إذ يقول : "ندرك الاقتباس بشكل مباشر بفضل استخدام العلامات الطباعية الخاصة " (١). ولعل أهم ما جاء في دراسة تيفين على الإطلاق أنه قعد لنظرية التناص وفق خمسة نماذج وثلاث مرجعيات تناصية، أما النماذج الخمسة فهي(٢) :

- أولاً: التناص: علاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر؛ (ممارسة

---

(١) تيفين ، التناص ذاكرة الأدب ، ص٣١.

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٨

الاقتباس والسرقة الأدبية والتلميح).

- ثانياً: التناص: العلاقة الأقل وضوحاً والأكثر تباعداً، ويتمثل في العنوان، والعنوان الثاني والمقدمة في مجموع الشكل الأدبي.
- ثالثاً: شرح النص وعلاقته بالنص الآخر.
- رابعاً: الاشتقاق الضمني.
- خامساً: أصل النص- المقام المولد للنص.

وأما المرجعية التناصية فتظهر في مواقع ثلاثة وهي[1] :

- الأول: التناص التبادلي: وهو يشير إلى استحالة الكتابة الأدبية المرجعية ويمهد لها.
- الثاني: التناص المفتوح: وفيه نرى في النصوص إشارات عن العالم بعيداً. عن صفاتها الخاصة، إذ تعيدنا هذه النصوص إلى العالم بعموميته.
- الثالث: التناص التكاملي: وهو يقدم لنا العالم لنقرأه بشكل مباشر ومؤقت.

---

[1] تيفين، التناص ذاكرة الأدب ، ص٧٧

٢- التناص (مختارات من التنظير العربي)

تناول النقاد العرب مصطلح التناص واشتغلوا عليه اشتغالاً يكاد يزيد على اشتغال الغرب عليه وقد تباين استيعاب مفهوم التناص عند ثلة من النقاد في حين كان التقاطع في المفهوم أكثر من تباينه عند كثير من النقاد الآخرين وتتبدى إشكالية التّناص في مدى قربها من مفهوم السرقة أو ابتعادها عنه، وهو ما سبب حالة من الاضطراب والخلط، وهناك من رأى فيه أشكالاً مختلفة منها ما يدعى تناص الخفاء ومنها ما يسمى تناص التجلي، لكن المشكلة تكمن في إيجاد الحدود التي تفصل بين التداخل النصي، وبين السرقة الأدبية بشكل واضح[١] ، ويبدو أن السرقة كانت مثار قلق عند النقاد العرب فهذا مصطفى السعدني يعد السرقة من أهم المحاور التي تدور في المفهوم، فمفهوم التناص هو حدود تداخل النص الشعري مع النصوص الأخرى التي غالبا ما تدور حول النقاط الآتية[٢]:

أ- النص حضور صريح لنص أدبي داخل لنص آخر.

ب- الحوارية بين النصوص.

---

(١) مفيد نجم، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، عدد ٣١٩، ١٠٧٧م، ص٤٧.

(٢) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في النص النقدي الشعري، قراءة بنيوية، د.ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت، ص٢٣.

ت- المعارضة.

ث- المناقضة.

ج- السرقة.

ح- الاقتباس والتمثيل والمواردة والعنوان والتضمين أو الاسترخاء والاستدعاء[1] ، ويبدو أن هذه المحاور وإن اقتربت من التنظير الغربي إلى حد ما إلا أنها تحيلنا إلى القضايا البلاغية التي تصدى لها النقد البلاغي العربي القديم ، فعلى سبيل المثال ارتبط التضمين بالبلاغة والذي عُرف على أنه " استعارة كلام آخر وإدخاله في الكلام الجديد"[2]، وهكذا هو الحال ينطبق على سائر المحاور الّتي قَعّد لها مصطفى السعدني.

---

(1) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في النص النقدي الشعري ، ص٢٣.

(2) جبر إبراهيم البرّي ، المصطلح النقدي البلاغي في كتاب المثل السائر لابن الأثير، ط١، دون دار نشر، جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٩، ص٢١٣.

ومن الذين تناولوا مسألة السرقات الأدبية واعتنوا بها رصداً وتحليلاً وتعقيداً محمد مصطفى هدَّارة الذي نظر إليها بوصفها مسألة فنيةلا يمكن أن تنفصل عن النتاج الأدبي لاسيما الشعري منه ، فقد رأى أن "الفنان يستمد صوره ومعانيه من مخيلته عن طريقتين : التذكر التلقائي والتذكر المتعمَّد ، وما في مخيلة الشاعر ليس إلا الآثار الشعرية التي قرأها ، والتي لابد من وجودها ليستطيع الشاعر الإبداع"(١) ، فالباحث هنا يولي مسألة التناص بمفهومها الحديث أهمية بالغة إذ وصلها بمسألة الإبداع ، وهو يتحدث عن جانب فني يتجاوز مسألة الألفاظ والمعاني إلى مسألة الخيال الشعري الذي هو محصلة قراءة الشاعر التراكمية.

ولعل هدَّارة أصاب عندما سوَّغ مسألة السرقات بوصفها حقيقة من حقائق النص ، إذ ربطها بعاملين مهمين هما : الرواية وعمود الشعر ، فيقول إنّ "الرواية أساسٌ في فن الشاعر العربي يعتمد عليها اعتماداً كلياً ، ولما كان أساس الرواية هو الحفظ ، فمن هنا نفهم لماذا تتسرب بعض معاني

---

(١) محمد مصطفى هدَّارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقاربة ، د . ط ، المكتب الإسلامي ، بيروت ودمشق ،١٩٨١م ، ص٣٠٨ .

خ-

المتقدمين إلى الشعراء المتأخرين الذين يروون أشعار أسلافهم"[١] ، فإن كانت الرواية مسألة تسوِّغ السرقات الشعرية وهو رأي أُثني عليه وأعتقده أيضاً ، فإن ما ذهب إليه هدَّارة في مسألة الخيال الشعري أمرٌ فيه نظر لأنه معقود الصلة بمسألة عمود الشعر العربي ومنهج القصيدة ، فهدَّارة يرى فيهما أنهما "أثَّرا في الشعر العربي إذ ضيَّقا المجال أمام الشعراء وحدَّدا الدائرة التي يتحرك فيها خيالهم ، وكانت نتيجة ذلك تشابه المعاني والأساليب في الشعر العربي لإلزام الشعراء حدوداً مرسومة معينة وهي حدود عمود الشعر ونهج القصيده"[٢] .

وإن كنا نتقاطع مع رؤية هدَّارة وبما يتصل بحكم عمود الشعر العربي ونهج القصيدة بالأسلوب والشكل الفني إلا أن هذا التقاطع لا يعني التحكم بالمعاني ولا يعني تضييق دائرة الخيال الشعري عند الشاعر اللاحق ، فالأمثلة كيثرة على ذلك فعمود الشعر العربي استمر حتى بدايات القرن

---

[١] محمد مصطفى هدَّارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص٣٠٥ .

[٢] المرجع نفسه ، ص٣١٥ .

التاسع عشر الميلادي ، وكان لكثير من الشعراء الذين كتبوا على نهج القصيدة وعمود الشعر فضاءاتٌ رحبةٌ وخيال واسع ، ومعاني جديدة ومبتكرة ، وإن كنا نتفق معه في أن هذين العاملين : عمود الشعر والرواية أسهما إسهاماً كبيراً في وجود السرقات الأدبية وتسويغها . وهي العوامل ذاتها المؤدية إلى الإبداع أو إلى التقليد.

وخَلُصَ هدَّارة إلى أن "المعنى المبسط الموجز للإطار الشعري هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ومن هنا تتضح أهمية هذا الأساس بالنسبة للعمل الفني"(١) ، فهدّارة يرى أنه لابد من وجود شيء قديم في الجديد ، بمعنى أن النص لابد أن يكون امتداداً لما قبل النص ، فهو لا يتكون من عدم ، وهذه الفكرة هي ذاتها التي قام عليها مفهوم التناص بحلته الحديثة ، إذ توصل إلى أن "قضية القديم والجديد عنصران مهمان من عناصر الحياة ، ومفهوم التجدد يعني حدوث شيء جديد من حيث الأساس لكنه يتضمن في الوقت نفسه بقاء شيء قديم أيضاً لأن التجدد يختلف عن التغير المطلق"(٢) . وهناك من عدَّ مسألة السرقات فنيةً أدبية ،

---

(١) محمد مصطفى هدَّارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص٢٨١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٨٣ .

وهو ما ذهب إليه الأقدمون وسموه بـ(حُسن الأَخْذ) ومن هؤلاء الدكتور بدوي طبانة الذي عدَّ السرقة "ضرباً من الفنية الأدبية ، أي أنها مجال الحذق والمهارة ، ولا يستطيعها كل أديب وإنما الذي يقتدر عليها هو الحاذق المبرز الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سُرِقْ بأصله وصاحبه بحيث يبدو أمام القارئ شيئاً جديداً بعيد الصلةِ عن أصله القديم"(١).

ولكن السؤال الآن هو أي نوع من القُرَّاء ؟ ذلك الذي يستطيع أن يتواصل بين نصين والذي لا يستطيع إدراك ذلك ؟ ولعل هذا التساؤل دعا بدوي طبانة يتدارك ذلك ، إذ حدَّدَ نوعين من القُرَّاءْ في هذا الشّأن ، يقول "ولا يستطيع معرفة الأخْذ إلاَّ العالم المبرز الذي وُهِبَ القدرةَ على فهم المعاني وتمييز دقائقها بحيث لا تخفى عليه صناعة الأخذ ، مهما يحاول ستر أخذه بما يكسوه من حلةٍ جديدة أو ما يصنع به من تقديم و تأخير أو بعد عن الغرض الأصلي ، أما الناقد فإنه لا يعرف إلا السرقات الظاهرة ويرى السرق لا يتم إلا باجتماع اللفظ والمعنى ونقل البيت جملة والمصراع تاماً" (٢).

---

(١) بدوي طبانة ، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، د . ط ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، مصر ، د. ت ، ص ١٤١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٤٩ .

فنفهم من هذا الاقتباس لطبانة أنه يشير إلى الجانــب الثقــافي والمعرفــي لــدى الناقد الذي يستطيع تمييز المعــاني فــي قصــيدة مــا ووصــلها بعمــاني فــي قصيدة لاحقة ، إذ أن رصد التناص بــادئ ذي بــدء يحتــاج إلــى ناقــدٍ علــى اطلاع واسعٍ ومعرفة واسعة بمعاني الشعر العربــي والمحــيط الثقــافي لهاتيــك النصوص السالفة واللاحقة. ويفصّل بدوي طبانــة فــي دراســته القــول فيمــا طرأ على مصطلح السرقات مــن مصــطلحات متشــعبة عنــد الحــاتمي فــي كتابه حلية المحاضــر ، إذ وصــفها بــــ (الألقــاب المحدثــة) فكــان منهــا : الاصطراف ، والانتحال ، والإدعــاء ، والإغــارة ، والغصــب ، والمرادفــة ، والاهتــدام ، والنظــر والملاحظــة ، والإلمــام ، والاخــتلاس ، والموازنــة ، والالتقاط ، والتلفيق[1].

---

[1] بدوي طبانة السرقات الأدبيــة ، ص٤٧ – ص٥٣ : الاصــطراف : أن يعجــب الشــاعر ببيــت مــن الشعر فيصرفه إلى نفسه فإن صرفه إليه على جهــة المثــل فهــو اخــتلاب واســتلحاق . الانتحــال : أن يدعي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه علــى ســبيل المثــل . الادعــاء : أن يــدعي الشــاعر لنفســه شعر غيره ، والفرق بين الادعاء والانتحال أن الانتحال أخذ الشــاعر مــن الشــاعر ، أمــا الادعــاء فهــو سرقة غير الشاعر من الشاعر . الإغارة : أن يضيع الشاعر بيتــاً ويختــرع معنــى مليحــاً فيتنــاول مــن هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتاً فيروى له دون قائلة . الغصب : مثــل مــا صــنع الفــرزدق بالشــمردل اليربوعي ، وقد سمعه ينشد في محفل من المحافل شعراً ، فقال الفرزدق والله لتدعنَّه أو لتدعنَّ =

٣- التناص: في النقد البلاغي العربي

إذا أسلمنا أن التناص حضور نصٍ في نص آخر جديد فإننا نجد أنفسنا ملزمين بالحديث عن هذا الحضور الذي جاء بمسميات عدة، فإن كان التناص تداخلاً بين نصين أو أكثر فهذا يَعْني أنه امتداد لمفاهيم أسست له في تراثنا البلاغي إلا أنه ليس من الضرورة أن يتوافق القديم في مظاهره مع الحديث، فصلاح فضل يرى أنه " لا يمكن أن نكتفي بمجرد إعادة توزيع الأشكال البلاغية مع الاحتفاظ بالمقولات الأساسية في نظرية اللغة أو منهج بحث النصوص كما يفعل بعض التوفيقيين من الباحثين الذي يقعون في تصور خاطئ منهجياً عندما يلتمسون في القديم مظاهر التوافق مع الحديث "(١)، ويرى فضل أيضا أن "الدارس المحدث للشعر يمكن أن يطمح إلى استئناف مهمة البلاغة القديمة "(٢) ، وهذا الرأي لصلاح فضل

=عِرضَك ، فقال خذه لا بارك الله لك فيه . المرافدة : أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات ليهبها له . الاهتدام : هو السرقة فيما دون البيت . النظر والملاحظة : أن يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الأخذ . الإلمام : هو أن يتضاد المعنيان ويدل أحدهما على الآخر . الاختلاس : هو تحويل المعنى من غرض إلى غرض . الموازنة : أخذ بنية الكلام فقط . المواردة : أن يتفق الشاعران دون أن يسمع أحدهما بقول الآخر بشرط أن يكونا في عصر واحد . الالتقاط والتلفيق : أن يؤلف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض ، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب .

(١) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد: ١٦٤، أغسطس، ١٩٩٢، ص٥١.

(٢) المرجع نفسه، ص٥١.

رأي مفيد، فهو يدعو ضمنياً إلى تطوير النقد البلاغي القديم وألاّ نكتفي بالبحث عن مصطلحات حداثية غربية مركونة هنا أو هناك، وليس سُبّةً إن لم تكن موجودة في تراثنا، فالبحث عن مهام البلاغة القديمة أمر متروك لطموح الناقد وهو ههنا لا يسلم لنظرية البديل .والسؤال الملح ههنا لماذا نكتفي بالبحث عن تلك الجذور دون أن نطورها، فتكتسي مفاهيمنا البلاغية حلة جديدة لا تحيد عن مبادئ ذلك الموروث، فالقصور ليس في هذا الموروث إنما في حالة النقد العربي الحداثي الذي سرعان ما يلتقط مفاهيم الحداثة على عواهنها دونما تمحيص، ولا يعني هذا سُبّة للحداثة البتة في نفس الوقت ، وهذا يأخذنا إلى تتبع هذه المفاهيم الحداثية في مورثنا البلاغي عند عينة مختارة من النقاد القدماء، إذ لم يكن الاختيار ههنا خبط عشواء فقد راعى امتداداً زمنياً منتخبا ، يبدأ من بداية القرن الرابع الهجري وينتهي بالقرن الخامس عشر الهجري ، وليس الهدف من هذا التتبع إثبات وجود هذه المصطلحات بقدر ما هي امتداد لها في العصرين الحديثين : الغربي والعربي .

فالتناص بصيغته الحديثة ارتبط في بيئته بكثير من المصطلحات البلاغية القديمة، وأول ما يتبدى في هذا الشأن ما قاله ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ)، الذي كان داعيا إلى الاغتراف من المعين السابق الذي يسهم في التكوين الثقافي للاحق ، فهو

" كسبيكة مُفرعة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من كل وادٍ قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط الطيب كثيرة " [1] ، فإذا نظرنا إلى قول ابن طباطبا نجد فيه دعوة واضحة مباشرة إلى الاطلاع على أدب الآخرين والاستزادة من ذلك لا سيما في الشعر فالسبيكة التي تتكون من أصناف عدة ليست كمثل السبيكة التي تتكون من صنف واحد ، والسبك الذي تمده شعاب مختلفة يكون في فائدته ووقعه اقوى من السيل الذي يمده شعاب واحد ، وهكذا هو الشّعر إنه خلاصة تجارب وروافد متنوعة ، تجعله طيباً تكون مـــــــــــــــن اخلاط الطيب المتنوعة ، وإذا ما انتقلنا إلى أقوال ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ) ، فإنه يمكننا أن نهتدي إلى مصطلح جديد يتصل بالتناص ألا وهو (التمثيل)، فها هو ذا يعرّف التضمين على أنه "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمُتَمَثِّل"[2] . فإن كُنّا نعلم أن التضمين اقترن بمفهوم التناص عند الغربيين أنفسهم، فإن القيرواني قد جاء باستخدامه على وجه أدق وأعمق عندما اشترط استخدامه على وجه المُتمثل ، وإذا ما تناولنا الأخذ والسرقة والاستمداد

---

[1] ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي ، عيار الشعر، ط٣، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، د.ت، ص٤٨.

[2] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٤، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ج٢، ص٨٤.

والاستعانة في رأي إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) فإننا نجدها تقترن إلى حدّ كبير بمفهوم التناص، والجرجاني يستثني من هذا المفهوم المشترك العام في النفوس والقلوب لأنه لا يعني أو يتصل بتلك المفاهيم السابقة، لأن المشترك قائم في غرائز البشر وليس مقتصراً على أحد دون أحد، يقول في توصيف المشترك: " وإنما هو في حكم الغرائز المذكورة في النفوس والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب " (١) ، ومن ذلك أيضاً إذا اتفق الشاعران في وجه الدلالة على الغرض، فهو ليس من باب التناص/ الأخذ أو السرقة أو الاستمداد أو الاستعانة، يقول : "اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم أو في وجه الدلالة على الغرض والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء أو حسن الوجه والبهاء..."(٢).

ويفصل الجرجاني القول في ذلك مشيراً إلى المشترك في المعنى "الخاص" إن كان مشتركاً ومستقراً في العقول فحكمه حكم المشترك العام أيضاً

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر ، كتاب أسرار البلاغة، د. ط، تحقيق هـ ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م، ص٣١٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣١٣

"وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض فيجب أن يُنظر فإن كان بما اشترك الناس في معرفته وكان مستقراً في العقول والعادات فإن لحكم ذلك وإن كان خصوصاً في المعنى حكم العموم"(١) ، كما أنه يرى أن "الاتفاق في عموم الغرض مما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة لا ترى من به حسنٌ يَدّعي ذلك، ويأبى الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ "(٢) ، وبذا نجد عبد القاهر قد فَصَّل القول في مفاهيم اقترنت بالتناص ، وإذا ما انتقلنا إلى أبي طاهر البغدادي (ت٥٧١هـ) الذي يمثل القرن السادس فإنه يُقعد لمفهوم "التضمين" الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالتناص بوصفه واحداً من تصنيفاته. ويبدو من قوله إنّ التضمين كان شائعاً عند المتأخرين بمعنى إطلاعهم على المتقدمين فكان لنصوص المتقدمين حضورٌ واضح في نصوص المتأخرين ، إذ تمثل ذلك في مصطلح التضمين جاء في أشكال مختلفة، يقول البغدادي " وأما التضمين فقد لهج جماعة من المتأخرين به واستكثروا ، فمنهم من يورد البيت بأسره والبيتين ومنهم من يقتصر على الأنصاف، ومنهم ما

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، كتاب أسرار البلاغة، ، ص٤١٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٤١٤.

يأتي بالأرباع وبما دون ذلك "[1] ، فإن كان التضـــمين فـــي بيـــت شـــعري أو بيتين أو أخْذ نص مسوغاً بالتضمين نفسه؛ بمعنى أنـــه يُحيلنـــا مباشـــرة إلـــى صاحبه الأول، فإن أخذ "الارباع" أو دونها مسألة فيها نظـــر، فقـــد تكـــون مـــن باب آخر غير التضمين من مثل السرقة مثلاً، لأنهـــا لا تحيلنـــا إلـــى صـــاحبها بيسر ، ويبقى هذا مرهوناً بثقافة القارئ الواسعة التـــي تحـــدد تلـــك الإحـــالات. وإذا ما انتقلنا إلى القرن السابع الهجري فإننا ســـرعان مـــا نعـــود إلـــى ابـــن الأثير (ت٦٣٧هـ)، الذي يتنـــاول مســـألتين اتصـــلتا بمفهـــوم التنـــاص همـــا السرقة الشعرية والتضمين، أما السرقة فقد جعل لهـــا أقســـاماً[2] وخلـــص منهـــا إلى أنها تكون في المعنـــى المخصـــوص[3] وأمـــا التضـــمين فقـــد أولـــى لـــه الدرسَ أيضاً وهو عنده وجهان: كُلِّي وجزئـــي، أمـــا الكلـــي فهـــو " أن تـــذكر الآية والخبر بجملتها وأما التضـــمين الجزئـــي فهـــو أن تـــدرج بعـــض الآيـــة والخبر في ضمن كلام فيكون جزءاً منه "[4].

---

[1] البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر، قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر، د.ط، تحقيق محســن غيــاض، مؤسسة الرسالة، دمشق، د.ت، ص١٣.

[2] انظر، ص٢٢، من هذه الدراسة.

[3] ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، د.ط، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٠م، ج٢، ص٣٦٣.

[4] المصدر نفسه ، ج٢، ص٣٤٢.

ونستطيع هنا أن نستنبط مصطلحاً آخر للتضمين من قول ابن الأثير السابق وهو "الإدراج" ينضاف إلى تلك المصطلحات التي اقترنت بمفهوم التناص. وقصد التضمين عند ابن الأثير هو الاستعانة والفائدة لجلاء المعنى المقصود وتأكيده و" لو لم يذكر ذلك التضمين لكان المعنى تاماً " [(١)] وأشار ابن الأثير إلى ما وسمه بـ (تضمين الإسناد) وهو معيب عند قومٍ دون سواهم، وقصد به ذلك الذي "يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني وهذا هو المعدود من عيوب الشعر وهو عندي غير معيب"[(٢)] ، ويبدو أن ابن الأثير قد اتخذ موقفاً مغايراً من (تضمين الأسناد) عندما اعتبره غير معيب انطلاقاً من أنه يتصل بتضمين الآيات القرآنية والأخبار النبوية[(٣)] وقاس ذلك على الشِّعر أيضاً ، وإذا ما انتقلنا إلى القرن الثامن الهجري فإننا نجد مصطلحات أخرى تتصل بالتناص متفرعة من مصطلح التضمين ، وهذا ما تبدى عند محمد بن علي الجرجاني (ت٧٢٩هـ) الذي عَرَّف التضمين على أنه

---

(١) ابن الأثير ، المثل السائر ،ج٢ ، ص ٣٤٢.

(٢) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٣٤٢.

(٣) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٣٤١.

"تضمين الشاعر شعره من شعر غيره، فإن كان المــأخوذ بيتــاً أو أكثــر سُــمِّي استعانة، وإن كان مصراعاً فما دون سُــمِّي إيــداعاً أو رِفْــوَاً "[1] ، فــنلاحظ مصطلحات جديدة يمكن توصــيفها مــن قــول الجرجــاني الســالف ، منهــا: الاستعانة والإبداع أو الرفــو، ويمكــن أن تنضــاف إلــى مصــطلح التنــاص. ومن المصطلحات البلاغية التي اقترنــت بمفهــوم التنــاص "الاقتبــاس" الّــذي هو تضمين عند أبي زكريــا الأنصــاري (ت٩٢٦هـــ)، وقــد اقتصــر فــي نظريته على الآيــات القرآنيــة والأحاديــث النبويــة دون غيرهــا، فالاقتبــاس عنده: "تضمين النثر أو الشعر من القــرآن الكــريم أو الحــديث الشــريف مــن غير دلالةٍ على أنه منهما، ويجوز أن يفر في الأثر المقتبس قليلاً "[2].

والاقتباس هو نفسه التضمين عنــد عبــد الــرحمن الميــداني (ت١٤٢٥هـــ) الذي يعدُّ امتداداً للبلاغة المتقدمة، في عصــرنا الحــديث، إذ فصــل القــول في آراء المتقدمين ، فهو عنده "أن يُضــمِّن المــتكلم كلامــه مــن شــعر أو نثر كلاماً لغيره بلفظة أو بمعنــاه، وهــذا الاقتبــاس يكــون مــن القــرآن المجيد أو من أقوال الرسول – صلى الله عليــه وســلم – أو مــن الأمثــال السائرة أو من الحكم المشــهورة أو مــن أقــوال كبــار البلغــاء والشــعراء المتداولة دون أن يعزو المقتبس القول إلى قائله"[3].

---

(١) الجرجاني، محمد بن علي ، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ط١، تحقيق عبد القادر حســين، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٣١٧.

(٢) الأنصاري، شيخ الإسلام أبو يحيى زكريا، ملخص تلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط١، تحقيق إليــاس قبلان تركي، دار صادر ومكتبة الإرشاد، بيروت- استانبول، ٢٠٠٨، ص١٨٠.

(٣) عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكــل جديــد مــن طريفٍ وتليد، ط١، دار العلم والدار الشامية، دمشق- بيروت، ١٩٩٦، ص٥٣٦.

ومن هذا التضمين: الاستعانة والإيداع والرفد، والاقتباس عند الميداني هو: العقد، الحلّ،التلميح[1]، أما العقد فهو "أن ينظم الشاعر نثراً لغيره على طريقة الإقتباس " [2]، وأما الحل فهو "أن ينثر الكاتب أو المتكلم شعراً لغيره ويكون حسناً إذا كان سبك الحل حسن الموقع مستقراً غير قلق وافياً بمعاني الأصل غير ناقص في الحسن عن سبك أصله " [3]، وأما التلميح فهو عنده أن يشير الناثر أو الشاعر إلى قصةٍ أو شعر أو نثرٍ دون أن يذكر ما أشار إليه.

وتناول الميداني السرقات الأدبية بمفهومها القديم ولم يخرج عن تلك التنظيرات النقدية التي قال بها أصحابها القدماء، إذ نجده يُسطح لها وفق المصطلحات القديمة من مثل المواردة، والاشتراك العام والسرقات الأدبية وأنواعها من نسخ (الانتحال)، ومسخ (الإغارة)، وسلخِ (الإلمام) والتشابه، والنقل، والتعميم، والقلب، والالتقاط والإضافة[4] .

---

(1) عبد الرحمن الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها ، ص٥٣٩.

(2) المرجع نفسه، ص٥٤١.

(3) المرجع نفسه، ص٥٤١.

(4) المرجع نفسه ، انظر ص ٥٤٨- ٥٥٧.

وحسبنا هذه النماذج النقدية لمفهوم التناص أو مما ارتبط به في مورثنا البلاغي الذي أشار بشكل أو بآخر إلى مصطلحات بلاغية اقترنت وفق معايير البلاغة الحديثة بمصطلح التناص بوصفه مصطلحاً بلاغياً أسلوبياً حديثاً.

* * *

ثالثاً: التناص: القراءات وإشكالية التلقي

لما كان مفهوم التناص مصطلحاً فيه إشكال، كان حرياً بالدراسة أن تتناول مسألة القراءات والتلقي وما يصحب ذلك من إشكالية أيضاً، وذلك لما للتلقي وتعدد القراءات من دور جلي للوصول إلى مفهوم مرن لهذا المصطلح، وهذا ما سيتناوله هذا القسم من الدراسة إذ ستقف بشيء من التفصيل عند هذه المسألة.

وإن كان النقد القديم قد أشار إلى هذه المسألة لأجل الحكم على النصوص من حيث مبتدعة أو مسروقة أو غير ذلك، من مثل ما نادى به ابن الأثير عندما دعا إلى القراءة التأملية المصاحبة، والحيز الثقافي الواسع عند القارئ، كما تبدى ذلك في قوله "ومن المعلوم أن السرقات الشعرية لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدة، فمن رام الأخذ بنواحيها والاشتمال على قواصيها بأن يتصفح الأشعار تصفحاً، ويقتنع بتأملها ناظراً ، فإنه لا يظفر منها إلا بالحواشي والأطراف" [1] ، إلاّ أننا نجد دراسات عديدة في العصر الحديث تناولت مسألة إشكالية التلقي وتعدد القراءات ، وفصلت القول فيها

[1] ابن الأثير، المثل السائر ، ج٢، ص٣٦٦.

تفصيلاً دقيقاً أمكن من خلالها إلى الوصول إلى توصيف أدق وأكثر مرونةً لمصطلح التناص، هذا من جانب ومن جانب آخر تساعدنا هذه المسألة على فهم وتأويل النصوص، وفق خيارات متعددة مشتركة أو مختلفة تجعل من النص فضاءً لا يمكن تحجيمه أو تحديده وفق منهج نقدي صارم. وإشكالية "التلقي" هذه هي واحدة من أطراف العملية الإبداعية التي لا تنفك عنها ، القائمة على ثلاثة عناصر هي : "المبدع والنص والمتلقي".

وجعل الدكتور درابسة وظائفَ لعناصر العملية الإبداعية بما فيها التلقي ، فكان من وظيفة المبدع أنه الشاعر والخطيب والكاتب[1] ، وهو الركن الأساس في العملية الإبداعية .

وخَلُصَ درابسة إلى أن "المبدع أو المتكلم يبعث من خلال النص برسالة إلى المتلقي أو السامع يحدد فيها غايته وهدفه من هذه الرسالة ، ولكي تكون رسالته واضحة ومقبولة للسامع فإن عليه أن يوضح الرموز والمعاني التي يسوقها إلى المتلقي لكي تؤثر فيه"[2]. وأما النص فرأى محمود درابسة فيه تعبيراً عن العالم الداخلي للمبدع ، "وفهمنا للنص لا

---

[1] محمود درابسة ، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم ، ط1 ، دار جرير للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠م ، ص١٩

[2] المرجع نفسه ، ص٢١ .

يكتمل دون فهمنا للمبدع الذي يجسد مشاعره وأفكاره في النص الأدبي ويقدمه للمتلقي لكي يشاركه شعوره وأفكاره ويعايش معه تجربته الإبداعية"[١] ، وأما المتلقي فقد عدَّه الدكتور محمود درابسة الهدف من العملية الإبداعية ، وهذا المتلقي لابد أن يكون من "أهل الذوق والمعرفة والدراية لكي يستطيع تقبل العمل الابداعي والمشاركة في التجربة الابداعية للمبدع" [٢]، ويبدو أن الدكتور درابسة كما يُلمح من الاقتباس السابق لقوله ، يشير إلى مسألتين مهمتين الأول : المقبولية : وهي قبول النص من قبل التلقي –القارئ ، والثانية الإنتاجية ، وهي مشاركة هذا القارئ / المتلقي بإنتاج العمل الإبداعي من جديد .

ويولي الدكتور درابسة مسألة التلقي / المتلقي / القارئ أهمية كبيرة فبعد أن ذهب إلى أن العملية الإبداعية لا يمكن الاهتداء إلى تقصيد جامع لها دونما مناقشة عناصرها الثلاثة : المبدع والنص والمتلقي ، يخلُص إلى أن "التلقي هو غاية العملية الإبداعية وهدفها"[٣] ، والنصّ بوصفه "كتلة لغوية مرسومة في البياض فهي ماديّة أي نراها بالعين المجردة لكن النّص

---

[١] محمود درابسة ، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم ، ص ٢٧ .

[٢] المرجع نفسه ، ص٣٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٧

لا يكتمل إلا بالقراءة–القراءات[١] ومن هذا المنطلق نرى مفهوم النّص يرتبط بالقراءة، وبدونها يبقى كتلة مادية كما يرى المناصرة وهو مفهوم مشترك للنص دونما قراءة، بيد أن تعدد القراءة– القراءات هو الّذي يعرف النص على وجه الدقة .

وإن كان لا يمكن القول إنّ النقد الأدبي لا يقبل التعدد والتأويل فهو أيضاً لا يمكن له أن يكون حِديّاً يأخذ شكلاً أو منهجاً واحداً فقط، فهو ليس علماً من العلوم البحتة ، وهذا ما دعا المناصرة ليجعل كلمة (رُبّما) هي الدّال المناسب في مجال القراءات النقدية، يقول: "يوجد من يرى ضرورة أن يظل النقد الأدبي مفتوحاً على فضاء الاحتمال، لأن قراءة النصوص الأدبية من قبل ناقد محترف أو عدة نقاد تظل قراءة فردية تعبر عن وجهة نظر واحدة أو جهات نظر لمجموعة من النقاد وهي قراءة ليست حتمية قطعية نهائية " [٢]، ولا يغفل المناصرة مسألة الثقافات في مجال النقد الأدبي وتعدد هذه الثقافات التي تسهم إسهاماً واضحاً في النقد الأدبي واتجاهاته، فالناقد "الواحد يخضع لتعددية منظورية يفرضها الزمان

---

[١] عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري ، ص ٤٥٥ .

[٢] المرجع نفسه، ص٤٥١.

والمكان، وتفرضها مقولة المعيار التراثي والمتغيرات اللاحقة وتعددية الثقافات في العالم " [١] .

وذهب آخرون إلى أنه يجب على القارئ أن يؤجل اعتقاداته الشخصية، وإن كان هذا القارئ يحس بنوع التأثيرات المطلوبة ونوع البلاغة الملائمة كما يقول مصطفى ناصف، ولعلّ أهم ما قاله أيضاً "إن شفرات العمل يسهم فيها قارئ دون آخر إن مواقع النص إذن لا تتنافى مع ذاتية جديرة بالإنصاف"[٢]، "فناصف" يشير إلى أن القارئ هو جزء من بنية النّص ينضاف إلى شفراته ولكن هناك تفاضل بين القراء، إذ ليس لأي قارئ يمكن أن يكون كذلك. ويتناول صلاح فضل مفهوماً دالاً على "الفهم والتفسير والتطبيق" ، وهو ما يعرف عند فلاسفة التأويل الجماليين بـ "الأفق" الذي يعتبر" حداً تاريخياً وفي الوقت ذاته شرطاً لكل تجربة محتملة، ومن حيث هو عنصر مكون للمعنى في العقل البشري والفهم الأولي للعالم"[٣]، وهذا الفهم الذي يراه صلاح فضل لا بد أن يتطلب الاضطلاع "بمهمة تحقيق التوافق بين أفق الماضي والحاضر لكي تتحقق

---

[١] عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري ، ص٤٥١ .

[٢] مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، العدد ١٩٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٥، ص١٧٠.

[٣] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢م، ص٤٥.

بذلك من جديد ثلاثية التأويل: الفهم والتفسير والتطبيق"[١].

ومفهوم الأفق هو مسألة فهم المختلف ومسألة "التجربة الجمالية في لحظة بناء أفق الانتظار الذي تولده قراءة عمل أدبي عند القارئ المعاصر كما عند القارئ اللاحق، ومن حيث هو مسألة التناص مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة هي أيضاً في أفق العمل الأدبي والتي تكتسب معنى جديداً بهذا الانتقال ومن حيث هو مسألة الوظيفة الاجتماعية للأدب في حالة التوفيق بين أفقي التجربة الجمالية وتجربة العالم المعاش"[٢]، والتفسير بوصفه شكلاً من أشكال القراءة يعتمد على النّص كما يرى عبد الله الغذامي، والقارئ هو الذي يجعل من النص العائم نصا حاضرا فالنص "وجود عائم، ويتحول إلى حضور عندما يتناوله القارئ فيفسر إشاراته ويقيم علاقات عناصره مع بعضها بعضاً، ويعتمد النص اعتماداً كاملاً على التفسير مثلما أن التفسير يعتمد اعتماداً تاماً على النص" [٣] .

---

(١) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٣) [٢] عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط١، مطابع دار البلاد، جدة، ١٩٨٧م، ص١٠٤.

ويبدو أن الغذامي يجعل العلاقة بين النص والقارئ علاقة عضوية لا يمكن أن تنفصلا ، والغذامي إذ يشير إلى أن أنواع القراءات ثلاثة هي:

- قراءة شرح.
- قراءة إسقاط.
- قراءة شاعرية[1]

وإن كان الغذامي قد وصّف "قراءة الشرح" على أنها قراءة علمية لا تتجاوز حدود النص وتسعى إلى خدمته ، فإنه يرى في "قراءة الإسقاط" "مرضَ العصر وصرعة المتطفلين على الأدب الذين يجلبون إلى النص كل ما في ذواتهم من عقد وأوهام فيسقطونها على النص- ليجعلوا منها ثقافة للأدب"[2].

لكنه من جانب آخر يرى في القراءة الشاعرية قراءة إبداع وإنتاج وإعادة التركيب النّصي لأنها تبحث عن البنى الكلية للنص، ويرى أن هذه القراءة "وظيفة جمالية تتجلى في الإبداع من حيث إنها سمة العمل الأدبي وتتجلى في القراءة من حيث إنها وظيفة قرائية

---

(1) عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص١٠٥.

(2) المرجع نفسه ، ص ١٠٦

متطورة تسعى إلى تفكيك الـنص إلـى عناصـر داخليـة مـن أجـل إعـادة تركيبها " (١) . فالغذامي يأخذ موقفاً مضاداً لقراءة الإسـقاط التـي يسـقط فيهـا القارئ اعتقاداته الشخصية ليجعل منها ثقافة أدبية وهذا ما كـان قـد دعـا إليـه مصطفى ناصف كما مر سابقاً عندما دعـا إلـى ذاتيـة جـديرة بالإنصـاف لا تتنافى مع مواقع النص.

ويبدو أن بعض النقاد انطلقوا من مسألة "الـنص المفتـوح" وامتـداده الفضـائي الذي لا يحتمل تأويلاً واحداً أو قراءة واحدة، ومـنهم سـامي إسـماعيل الـذي لا يرى أية قراءة موضوعية لأي نص، إذ لا سبيل إلـى إيجـاد تلـك القـراءة المطلقة أو لنقل المثالية ، فيقول : " وسـتظل القـراءة تجربـة شخصـية كمـا أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نـص وسـيظل الـنص الأدبـي يقبـل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءتـه" (٢)، فهـو يـرد تفسـيرنا للـنص لمستوى فهمنـا لـه، ولـيس تفسـيراً للـنص كجـوهر(٣)، ويبـدو أن سـامي إسماعيل لم يحدد المقصود بـ (بعدد مرات قراءتـه) عنـد القـارئ نفسـه، أم

---

(١) عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص١٠٧،١٠٨.

(٢) سامي إسماعيل، جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس، وفولفجانج إيزر، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٠٤.

(٣) المرجع نفسه نفسه ، ص٢٠٤.

عند قارئ ثانٍ وثالث وهكذا، إلاّ أننا نجد جوناثان كوللر يعد تعدد القرّاء هو الذي يؤدي إلى ولادة تفاسير متعددة، يقول: إن "أية نظرية في القراءة لا بــد لهــا أن تكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القرّاء فكلنــا يعــرف أن اخــتلاف القرّاء ينتج التفسيرات المختلفة" [١] .

وقد يختلف القرّاء حول "المعنى" مع اتباعهم نفــس الأعــراف التفســيرية، بيــد أن الأشكال الأساسية للمعنى تظل واحدة" [٢] وإن اكتشــفت عــن طريــق قــراء مختلفين وبطرائق متعددة في نص بعينــه[٣] ، والــنص العــائم الــذي يحولــه القارئ إلى نص حاضر كما قال الغذامي آنفاً هــو الــنص ذاتــه الــذي "يريــد أن يساعده أحد على الاشتغال" [٤].

كما يتناول (امبرتو إكو) المسألة بمحاولته الإشارة إلى ما وسمه بـــ "قصد القارئ" و "قصد النص/ العمل"، فقصد النص لا يكشفه سطح النص " أو إذا كشفه فسيكون ذلك في شكل رسالة مختلة، على المرء أن يقرر أن يراها، هكذا يكــون ممكنــاً الحديث عن قصد النّص فقط نتيجة التخمين من جهة القارئ وتقوم مبادرة القارئ

---

(١) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ص٢٠١.

(٢) المرجغ نفسه ، ص ٢٠١.

(٣) المرجع نفسه ،ص ٢٠١

(٤) امبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ص٢٠٢.

أساساً على القيام بتخمين حول قصد النص " (1) ، ويبدو أننا هنا أمام صنف جديد من أصناف القراءة وهو "القراءة التخمينية" أو أمام صنف جديد من القراء وهو "القارئ المخمّن" إن جاز التعبير. ويتناول امبرتو إكو مسألة مهمة في تفسير النصوص، وهي الاختلاف بين تأويل النص واستعماله، وهي مسألة جديرة بالاهتمام لا سيما أنه يشترط على من يفسر ويؤول النصوص/ النص أن يكون مطلعاً على مصادره الثقافية واللغوية، وهذا يعني أنه لا ينادي بموت المؤلف إذ لا بد أن نحيط بواقعه الثقافي واللغوي، ويضرب مثالاً على ذلك فيقول: " يمكنني بالتأكيد استعمال نص "وردزورث" لأجل تقديم محاكاة ساخرة لبيان كيف يمكن لنص أن يقرأ بالنسبة لإطار ثقافي مختلف أو لغايات شخصية بالتحديد، يمكنني أن أقرأ نصاً لأنال إلهاماً لأجل متعتي الخاصة، غير أني إذا أردتُ تأويل نص "وردزورث" فينبغي لي مراعاة خلفيته الثقافية واللغوية " (2)، فإمبرتو إيكو لا يشترط الثقافة في استعمال النّص في حين يشترطها في تأويله. وإذا ما

---

(1) امبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط ، ص ٨١ .

(2) المرجع نفسه ، ص١٧.

عدنا إلى مسالة النص المغلق والنص المفتوح، وهو ما أشير إليه سابقاً في هذه الدراسة، فإننا نعلم النص المفتوح يقتضي قارئاً مثقفاً واسع الاطلاع، وهذا يعني أن النص المغلق يقتضي قارئاً مغلقاً إن جاز هذا التّوصيف، بمعنى أنه بالإمكان القول إنّ النّص يتحدد بحق وفق ثقافة القارئ فقد يكون النص المغلق هو مفتوح إن وجد قارئاً مثقفاً لا مغلقاً، وقد يكون النص المفتوح مغلقاً إن وجد قارئاً مغلقاً، وفي هذا نظر بيد أن النقاد أجمعوا على أن " انفتاح النص يدعو إلى تأويله "[١] وهذا يعني تعدد القراءات واختلافها لاتساع فضاء ذلك النص ، وهناك من اختزل دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية ، وهذه الظاهرة الثقافية هي تتويجٌ لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي ثم السياق الاجتماعي- النفسي- وأخيراً السياق الاجتماعي- الثقافي وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي[٢] وهذه السياقات نجدها في قراءات محمد مفتاح ولكن بشكل مختلف ، فهو يقسم القراءة ثلاثة أقسام بدءاً من تفاعل المتلقي مع النص وانتهاء بترابطه وهذه القراءات هي[٣] :

---

[١] محمد سالم سعد الله ، أنسنة النص، ط١، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، اربد، ٢٠٠٧، ص١١٠.

[٢] عبد الله إبراهيم ، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ٢٠٠٠م، ص١٣، والقول لفان ديك.

[٣] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ط١، شركة النشر والتوزيع، المغرب، ١٩٩٩م، ص٥٦- ٦٥.

أ. القراءة المتفلسفة، وتضم:

- تفاعل المتلقي مع النص.

- السياق التاريخي.

- اندماج الآفاق- الماضي بالحاضر.

ب. القراءة المتأدبة، وتضم:

- إبراز الشخصية في المجال الثقافي.

- تجمع بين التراث الفلسفي الأجنبي والتراث الغربي.

ج. القراءة النسقية للبلاغة، وتضم:

- الحركة والعلاقة والتعالق والتفاعل والترابط.

ولما كانت القراءة تعني معرفة مواقف القراء من النصوص ، ذهب آخرون إلى تصنيف القرّاء ، وإن كان يعني هذا هو تصنيف "للقراءات" ومن ذلك نجد من جعل القارئ بنية في النص ذاته، وهو ما ذهب إليه السيد إبراهيم الذي قال بأنواع القرّاء ، وهم عنده أربعة[1]:

الأول: القارئ الضمني وهو منقوش في لغة النص، أي هو جزء من بنية النص على ما يبدو من قول السيد إبراهيم.

الثاني: القارئ الفعلي: وهو الذي يقرأ النص في لحظة تاريخية بعينها .

---

[1] السيد إبراهيم ، نظرية القارئ وقضايا نقدية أخرى، ط١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د.ت، ص٢٥.

الثالث: القارئ المثالي: وهو القارئ الذي يفهم النص معناه ومغـزاه فهماً كاملاً.

الرابع: القارئ الريفاتيري نسبة إلـى الناقـد الفرنسـي ريفـاتير الـذي "صك ثلاثة مصطلحات لقـارئ واحـد سـماه أولاً بالقـارئ المتوسـط أو السوادي... ثم عدل عنه إلى مصطلح القارئ المؤلَّـف (بفـتح الـلام) ثـم عاد فسماه القارئ السوبر" [1].

وتتعاقب المصطلحات بمسمياتها الجديدة، فنجد أنفسـنا أمـام مسـميات أخرى لا سيما في تصانيف "تيفين" للقارئ الذي قعد لـه فـي ثلاثـة أنـواع هي[2]:

القارئ المفسر: ذلك القارئ الـذي لا يكتفـي بكشـف المرجعيـات وهـو يعمل على المعنى من خـلال بنائـه بـين النصـين الحاضـرين وتأويلـه تأويلان الأول: سـياقي للاقتباسـات ولنصـوص التنـاص الأخـرى فـي محيطها الجديد، والثاني: تأويل معنى نـص التنـاص حرفيـاً بنـاء علـى تعدد الأصوات، ويكون الهدف إظهـار معنـى الـنص المسـتدان ومعنـى النص الدائن والمعنى الذي يحول بينهما[3].

القـارئ اللاعـب: وهـو القـارئ " الـذي يخضـع لمتطلبـات الـنص وللمؤشرات التي تسمح بكشف المراجـع وتقيـيم التحـويرات فحـين يلعـب نص ما بخاصة في حالة المحاكـاة والتقليـد فإنـه يـدعو القـارئ عمومـاً

---

(1) السيد إبراهيم ، نظرية القارئ وقضايا نقدية أخرى، ص٢٥.

(2) تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص٦٤.

(3) المرجع نفسه،ص٦٥.

إلى المشاركة في هذه اللعبة وإلا فإنه سيفقد جزءاً كبيراً من أهميته "[١]. القارئ غير الزماني: وهذا النوع من القراء "يهمل الفكرة غير الواضحة التي ترى بلا زمنية العمل الفني، ليركز على فكرة عمليات القراءة المتتابعة كما يرى في الشمولية الأدبية كلاً غير متجانس "[٢]، وهذا النوع من القرّاء لا يلقي بالاً للمغالطات التاريخية، ولذلك " فلا تاريخ للتناص فهو لا ينظم ماضي الأدب وفق تتابع تاريخي بل على شكل ذاكرة ويتوافق هذا التحديث للذاكرة إلى حد كبير مع ما يعالجه علم جمال التلقي تحت مفهوم "ذوبان الآفاق" ففي القراءة تتغير طبيعة الزمن ويصبح متجاوزاً التاريخ "[٣].

وأيا ما كان الشأن في تعدد القراءات أقتبس قولاً لـ (إليوت) يقول فيه: " إن التجارب التي نمر بها قراءً ليس دائماً هي ما يمر بها الشاعر تماماً، وليس هناك أي مبرر لأن تكون كذلك، فما يمر به الشاعر ليس شعراً بل مادة شعرية لأن كتابة الشعر تمثل "تجربة" جديدة بالنسبة له وأن قراءتها أمر مختلف كذلك"[٤].

* * *

---

[١] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص٦٥.

[٢] المرجع نفسه،ص٦٥ .

[٣] المرجع نفسه،ص٦٥ .

[٤] جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، د.ط، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانويل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م، ص١٠٢.

رابعاً: التناص بين الإبداع والمحاكاة

إذا ما أردنا مناقشة هذه المسالة لا بدّ- للوهلة الأولى- من الوقوف عند مفهومي المحاكاة والإبداع، ثم الحكم على التناص بوصفة حالة إبداعية تارة وحالة محاكية تارة أخرى في ضوء هذين المفهومين، ويحضرني قول الديلمي :

كَانُوْا يَرَوْنَ الفَضْلَ لِلْمُتَقَدِّمِ السـ سبَّاقِ وَالنُّقْصَانَ فِي المُتَقَبِّلِ

فإن أسلمنا بحتمية هذا القول فإن المحاكاة تنتصر على الإبداع لتقدمها زمنيا عليه ، أو تجب كل ما هو مفترض أن يكون إبداعياً، لا سيما أن هذا المعنى طُرق سابقاً أو تلك الصورة استهلكت، أو تلك اللفظة امتهنت. وإن فرضنا أن المحاكاة ضرباً من ضروب التعلّم، أمكن لنا القول أن المحاكاة بدأت مُنذ خلق آدم، عندما حاكى(قابيل) ذلك الغراب الذي أرسله الله عز وجل كي يعلمه كيف يواري سوأةَ أخيه ، فالمحاكاة سلوك إنساني بعامة قبل أن يكون سلوكاً إنسانياً أدبياً بخاصة. وإن فرضنا أن المحاكاة "دربة" فكل بني البشر يحتاجون إلى الدّربة ولا بدّ لنا من الالتفات إلى الماضي، بيد أن المسألة لا تقف عند هذا الالتفات، إذ لا بد من إضافة شيءٍ جديدٍ، فالمحاكاة قد تكون المحرك الأساسي للعمل الفني القادم اللاحق لها.

وفي هذا القسم من الدراسة سنتناول المحاكاة وفق تنظير مختار عند بعض الدارسين، ثم سنتناول الإبداع مفهوماً، ثم محاولة الاقتراب إلى الحد المرجو من ربط هذين المفهومين بالتناص بوصفه حالة إبداعية أم حالة تقليدية محاكية. ندرك أهمية المحاكاة منذ القدم عندما كانت السبب المباشر في طرد الشعراء من جمهورية أفلاطون ومدينته الفاضلة، إذ لم يكن ذلك الطرد لأولئك الشعراء لكونهم شعراء، وإن تبدى هذا الرأي عند بعض الدارسين للوهلة الأولى، لقد طُردوا من مدينة أفلاطون لأن محاكاتهم تؤذي الأذهان[1].

إلا أن أفلاطون لم يرفض المحاكاة لذاتها، فنجده يدعو إلى الاهتمام بالحقائق التي يقلدها الشاعر، فالفنان "الحقيقي الذي يعرف ما يقلده بالحقائق لا بمحاكاتها وأن يحرص على أن يخلف من بعده آثاراً قوامها عدد كبير من الأعمال الرائعة[2]، فنلاحظ أن أفلاطون يركز على الكم وعلى النوع في آن واحد. وهو من أهم معايير الفن عنده.

وفي كتابه الموسوم بـ(التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم)

---

(1) أفلاطون، الجمهورية المدنية الفاضلة، ص٤٤١.

(2) المصدر نفسه، ص٤٤٧ .

أفرد الدكتور محمود درابسة الدرس لمفهوم المحاكاة والتلقي مدللاً على آرائه التي خلُص إليها لهذا المفهوم من مفاهيم النقد العربي القديم ، التي رصدها وحللها تحليلاً دقيقاً . وقد اهتدى إلى آراء قيمة في هذا الدّرس ، وخلص إلى أن "المحاكاة جوهر العملية الإبداعية التي يشكل المبدع من خلالها معطيات الواقع الإنساني الذي يعيش فيه"[١]، وهذه المحاكاة في رؤية الدكتور محمود درابسة لا تعني التقليد أو "مماثلة الشيء فقط عند العرب القدماء ، بل كانت تعني التشبيه والإستعارة والكناية"[٢].

وقد عدَّ الدكتور محمود درابسة الضروب البلاغية المتعددة بشرط خروجها عن المألوف في الكتابة هو ما يمثل العمل الإبداعي[٣] وهو ما يمثل المعنى غير المباشر للمحاكاة ، في حين رأى أن المعنى المباشر "يتَّسم بالوصف اللغوي الشكلي للواقع الإنساني"[٤].

ويرى الدكتور محمود درابسة أن حازم القرطاجني "أعطى مصطلح المحاكاة مفهوماً جديداً قياسياً إلى مفهومه الأرسطي"[٥] ، فالقرطاجني بحسب رؤية الدرابسة استطاع أن يدخل موضوع المحاكاة إلى الإطار

---

(١) محمود درابسة ، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم ، ط١ ، دار جرير للنشر والتوزيع ، اربد ، ص٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٤ .

(٣) المرجع نفسه، ص٦٥ .

(٤) المرجع نفسه، ص٦٧ .

(٥) محمود درابسة ، الاستشراق الألماني المعاصر والنقد العربي القديم ، ط١ ، دار جرير للنشر والتوزيع ، إربد ، ٢٠١٠ ، ص١٤٦ .

الجمالي للنقد[١] ، ومع أن حازماً عرَّف مفهوم المحاكاة على أنها ضربٌ من ضروبِ التشبيه إلا أنه " توسع في ألوان المحاكاة والتشبيه مما يعكس رغبته في شرح هذا المصطلح الجديد"[٢] ، وهذا التوسع كما يرى درابسة كان محاولة من القرطاجني للتقريب بين الشعر العربي والشعر اليوناني التي اقتصرت فيه صورة المحاكاة على المأساة اليونانية[٣] .

وفي معرض دراسة عز الدين المناصرة لحازم القرطاجني يرى عز الدين المناصرة أن القرطاجني نظر إلى المحاكاة من زاويتين هما "إما محاكاة وجود أو محاكاة فرض " [٤] ، أما أحمد مطلوب فيرى المحاكاة بحسب ما يقصد بها " محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة، وهي التي قصد بها رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه على ما هو عليه" [٥]،فهي تصوير وتمثيل لعالم الخارجي [٦] ، والمحاكاة حقيقة لا يمكن تجاهلها في نظرية الأدب ومبدأ من المبادئ التي لا تقبل النقاش في تلك النظرية كما يرى صلاح فضل[٧] ، الذي يمضي قائلاً متمثلاً قول مؤرخي الفن الحديث "كان على جميع قوانين الفن أن تتبع في تكوينها مبدأ وحيداً أو بسيطاً هو مبدأ المحاكاة بصفة

---

[١] محمود درابسة ، الاستشراق الألماني المعاصر والنقد العربي القديم ، ص١٤٦ .

[٢] المرجع نفسه، ص١٤٥ .

[٣] المرجع نفسه، ص١٤٦.

[٤] عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، ص٧٥.

[٥] أحمد مطلوب ، في المصطلح النقدي ، منشورات المجمع العلمي ، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ، ٢٠٠٢، ص ٢١٠.

[٦] المرجع نفسه، ص٢١٢ .

[٧] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٨.

عامة فلا يوجد في هذا العصر أي بحث عن الجمال لا يشير إليه، ولا يقوم من دونه فالموسيقى والرقص يحاكيان، مثلهما في ذلك مثل الرسم والشعر" [١] ، وإن كانت المحاكاة تصويرا للعالم الخارجي كما رأى أحمد مطلوب فإن الإبداع، نقيض تصوير العالم ، وهذا ما ذهب إليه الغذامي الذي قال إن الإبداع "لا يمكن أن يتأسس على المطابقة والمشاكلة" [٢] ، فهو كما يبدو يعني أنه لا بد من الاختلاف ولا بد من الإضافة، بيد أن هذه الإضافة وهذا الاختلاف المعنيين يؤثران في المعنى والتصوير ويزيدا من قوتيهما، وإلا لكان الاختلاف السلبي نموذجاً من نماذج الإبداع.

والإبداع في ابتكار المعنى كما هو عند بعض النقاد، نجده ليس بكافٍ عند سواهم إذ إن هذا الابتكار ليس "بفضيلة في ذاته وإنما الفضيلة في صياغته وإخراجه"[٣]، ولعل هذا قول الجاحظ : الشعر صنعة وصياغة. والإبداع لا يعني تجاوز الدلالة المعجمية، وإنما معياره أن تخرج هذه الدلالة مخرجاً فنياً، فالمبدع يأخذ المعنى ويشكله بثوب قشيب ، ويبدو أن التناص حالة من حالات الإبداع عند محمد طه، إذ لا بد للشاعر أن يلتفت إلى الماضي، فنراه يستخدم مصطلحي: الامتصاص والهضم اللذين هما من صناعة جوليا كريستفيا كما مر في مفهوم التناص من هذه الدراسة، فالشاعر الفحل لا يخلق من العدم بل يجتر مفرداته وأدواته التي اختزنها منذ أن نشأ ، ثم قام

---

[١] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص٣٨ .

[٢] عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص٧١.

[٣] محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ط١، عالم الكتب، ٢٠٠٠م، ص٨٨.

بهضـــمها وامتصاصــــها ثـــم إخراجهـــا مخرجـــاً فنيـــاً يحمـــل تهويماتـــه وانفعالاته[١].

وإن كانت السرقات قد اتصلت بمفهــوم التنـــاص إلاّ أنهـــا عقبـــة مـــن أكبـــر العقبات التي تقف حـــائلاً دون الوصـــول إلـــى الإبـــداع ، فالســـرقات كـــادت "تصل بالعملية الإبداعية إلى حالة جمود الحركة"[٢].

ولعل ما حمـــل بعـــض النقـــاد إلـــى عـــدم الاكتفـــاء بابتكـــار المعـــاني وابتداعها دون إخراجها مخرجـــاً فنيـــاً هـــو تبنـــيهم الـــرّأي النقـــدي البلاغـــي العربي القديم، فالجاحظ مثلاً جعل معايير الإبداع فـــي الصـــياغة، وهـــا هـــو ذا ابن الأثير يُلح على فكرة ابتـــداع المعـــاني ويقلـــل مـــن شـــأنها فهنـــاك مـــن المعاني ما " يتساوى الشعراء فيه ولا يطلـــق عليـــه اســـم الابتـــداع لأول مثـــل آخر، لأن الخواطر تأتي به من غيـــر حاجـــة إلـــى اتبـــاع الآخـــر الأول"[٣] ، ويعبر ابن الأثير بطريقة لا تخلـــو مـــن دعابـــة ويقـــول "والصـــحيح أن بـــاب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومـــن الـــذي يحجـــر علـــى الخـــواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له"[٤].

---

[١] محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب ، ص٧٧.

[٢] المرجع نفسه، ص٩٠.

[٣] ابن الأثير، المثل السائر ، ج٢، ص٣٦٣.

[٤] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص٣٦٣

والتناصية حالة ابداعية كما ذهب محمد مصطفى هدَّارة مُحتجاً برأي (رسكن) ومركزاً على مسألة الخيال المنبعث من الأفكار في ذهن الفنان فالفنان في رأيه " من يجذب إلى ذاكرته كل ما رأى وما سمع طوال حياته ويحتفظ بها في ذاكرته كما تحفظ المواد في المخازن الكبيرة فالشاعر كما يقول (رسكن) لا ينسى حتى أبسط النغمات التي سمعها في أوليات حياته وفي كل هذا الحشد المنوع الذي يختزنه في ذاكرته يسبح الخيال البارع فيؤلف منه مجموعة من الآراء والصور المتناسقة تناسقاً دقيقاً " [١].

ويبدو أن هدَّارة يُلِح على ربط التناصيات بمسألة الخيال من جديد ههنا ، مما يعني أن التناص حقيقة من حقائق النص وحقيقة من حقائق الإبداع والفن ، ويحتج هدَّارة بما توصلت إليه الباحثة كاترين باتريك من مراحل لابد أن يمر بها الفكر المبدع وهي[٢] :

أولاً : الاستعداد أو التأهب ، بمعنى أن تتجمع عند الفنان بضع أفكار وتداعيات ولكنه لا يسيطر عليها فتعبر مسرعةً .

---

(١) محمد مصطفى هدَّارة ، مشكلة السرقات الشعرية ، ص٢٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٧٤ .

ثانياً : الإفراخ ، إذ تبرز فكرة عامة أو حال شعري متكرر بطريقة لا إرادية من حين لآخر .

ثالثاً : تبلور الفكرة التي ظهرت وبرزت .

رابعاً : تنسيج هذه الفكرة وتفصيلها .

في حين نجد بدوي طبانة يربط التناصية بالإبداع أو المحاكاة التقليدية اللامبدعة ، يقول إن ابتكار "المعنى والسبق إليه ليس فضيلة في ذاته ، وإنما هو فضيلة ترجع إلى من ابتكره وسبق إليه ، فالمعنى الجيد جيد ، وإن كان مسبوقاً إليه ، والوسط وسط ، والرديء رديء ، وإن لم يكن مسبوقاً إليه" (١)

وأخير نستنتج مما سلف أن التناص وفق معاييره التي تحيد به عن السرقة بخاصة هو حالة من حالات الإبداع، ولما كان الفنان لا يستقي ثقافته من مكان واحد فهو إذن يشكل حالة المبدع وحالة المبتكر وحالة المجدد في المعاني والمخيال الشعري.

* * *

(١) بدوي طبانة ، السرقات الأدبية ، ص٣٧ .

.

خامساً: شواهد من التناص الشعري.

في هذا القسم من الدراسة سنقف عند عينة مختارة من الدراسات القديمة والدراسات الحديثة التي اشتغلت على التناص بمفهومه الشمولي، إذ إن هذه الشواهد مقتطفة من تلك الدراسات على حالها دون تصرف من الباحث فيها.

ولعل خير ما نجده في القديم ما قد اتصل بهذا الموضوع في كتاب (يتيمة الدهر) للثعالبي وكتابه (الاقتباس) وهو يقارن بين النصوص الشعرية اللاحقة والسابقة إذ كثيراً ما يستخدم الدوال (منقول/ ومنه قول الآخر) وهكذا مما درج من أساليب النقد القديم ومنهاجه.

فكان مما جاء من أمثلة على التضمين الديني[1] ما تبدى في قول الحسين بن أحمد بن الحجاج:

يَسُومُنِي المَشْيُ مُضطراً وَلَيْسَ لَهُ ... المِسْكِينُ بِالمَشْيِ شِبْرَاً وَاحداً جِلدُ
مَا كَلَّفَ اللهُ نَفْسَاً فَوْقَ طَاقَتِهَا ... وَلا تَجُودُ يَدٌ إلا بِمَا تَجُدُ

فالتضمين ههنا في البيت الثاني، وهو إشارة تحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا وُسۡعَهَاۚ لَهَا مَا كَسَبَتۡ وَعَلَيۡهَا مَا ٱكۡتَسَبَتۡ ﴾[1].

فَلَمَّا مَضَى فِي حِفْظِ مَنْ لا ... يُضَيِّعُهُ وشَطَّ بِهِ المَزَارُ

نَـــدِمْتُ نَدَامَـــةَ الكُسَـــعِيِّ لَمَّـــا غَـــدَتْ مِنْـــهُ مُطَلَّقَـــةً نَـــوَارُ[٢]

ومن تلك النماذج في التضمين قول ابن حجاج أيضاً:

ومن ذلك[٣] :

أَبْلِغْ رِسَالَتِي الشَّـــرِيفَ وَقُـــلْ لَـــهُ قُدْكَ أتئِبْ أربَيْـــتَ فِـــي الغُلْـــوَاءِ

وصدر هذا البيت مطلع قصيدة لأبي تمام وتمامه:

كَمْ تَعْـذِلُونَ وَأَنْـــتُمْ سَـــجَرَائِي[٤]

ويورد الثعالبي نماذج من الاقتباس فـــي كتابـــه "الاقتبـــاس مـــن القـــرآن الكريم" ومن ذلك نموذج خطبة لعلي كرم الله وجهـــه: "وخطـــب علـــي رضـــي الله عنه فقال في خطبته: عبادِ اللهِ الموت ليس منه فـــوت إن أقمـــتم لـــه أخـــذكم وإن هربتم منه أدرككم، ألا وإن القبر روضة مـــن ريـــاض الجنـــة، أو حفـــرة من حفر النـــار، ألا وإن وراءه (يومـــاً يجعـــل الولـــدان شـــيباً) وألا وإن وراء

---

[١] سورة البقرة: آية ٢٨٦.

[٢] الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٣، ص٩٣.

[٣] المصدر نفسه، ج٣، ص١٧٣.

[٤] المصدر نفسه، ج٣، ص١٧٣.

ذلك اليوم نار حرها شديد وقعرها بعيد ليس لله فيها رحمة"[1].

ومن تلك النماذج في السرقات قول الصاحب بن عباد: "قال بعض ندماء الصاحب له يوماً: أرى مولانا قد أغار في قوله:

لَبِسْنَ بُـرُودَ الوَشْـيَ لا لِتَجَمُّـلٍ　　　وَلَكِن لِصَوْنِ الحُسْنِ بَيْنَ البُـرُودِ

على قول المتنبي:

لَبِسْـنَ الوَشْـيَ لا مُـتَجَمِّلاتٍ　　　وَلَكِنْ كَيْ يَصُـنَّ بِـهِ الجَمَـالا[2]

ومن تلك السرقات أيضاً التي أوردها الثعالبي لابن الحجاج "ومن ذلك قوله"[3]:

شَـيْخٌ فَتـىً، وَالشَّـبَابُ أَكْثَـرُهُمْ　　　قَـدْ عَلِمَ اللهَ غيـرُ فِتْيـانِ

من قول كثُير:

يَا عَزَّ هَلْ لَكِ فِي شَيْخٍ فَتَىً أَبَـداً　　　وَقَدْ يَكُـونُ شَـبَابٌ غَيْـرَ فِتْيَـانِ

والشواهد في ذلك كثيرة في يتيمة الدّهر وهذه أمثلة مختارة منها.

---

(1) الثعالبي، أبو منصور (٤٢٩هـ ، الاقتباس من القرآن الكريم، تحقيق ابتسام مدهون السفار، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥، ص١١٨.

(2) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٣، ص٢٧٩.

(3) المصدر نفسه، ج٣، ص٨٨.

ومن أمثلة التناص/ التضمين ما تناوله ابن الأثير في المثل السائر، ومن ذلك قول ابي نواس[1] :

هَيْفَاءُ تُسْمِعُنَا وَالعُودُ يُطْرِبُنَا   وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ[2]

والقول للأعشى :

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ   وَهَلْ تُطِيْقُ وَدَاعَاً أَيُّهَا الرَّجُلُ[3]

ومن تلك النماذج "ما يسمى بـ "وقوع الحافر على الحافر"[4].

يقول امرؤ القيس:

وقوفاً بِها صَحبِي علَى مَطِيِّهم   يَقولونَ لا تَهلِك أسىً وتحمّلِ[5]

وكقول طرفة:

وقوفاً بِها صَحبِي عَلى مَطِيَّهم   يَقُولُونَ لا تَهلِك أسىً وتجلّدِ[6]

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص٣٤٦.

(2) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ٣٦٤

(3) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٣٦٤

(4) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٧١.

(5) الزوزني، عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلقات السبع، تحقيق عمر حافظ سليم سعيدة، ط١، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٣٤.

(6) المصدر نفسه، ص٩١.

ومن أمثلة ذلك ما جاء به ابن الأثير من سرقات لابن خياط "ويزعمون أنه من المعاني الغريبة، وهو:

أغارُ إذا آنَسْتُ فِـي الحـيِّ أنّـةً   حـذاراً عَليْـهِ أَنْ تَكـونَ لِحُبِّـهِ

فقلت لهم: هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيب المتنبي في قوله:

لَوْ قلتَ للـدّنفِ المشُـوق فديتـهُ   ممـا بـه لأغَرْتُـهُ بفدائـهِ[1]

ومما اتصل بالتناص ما جاء في نقد القاضي الجرجاني وهو يفاضل بـين الشعراء، ويورد كثيراً من الأمثلة والشواهد[2] نختار منها قول العباس بن المطلب:

وَمَا النَّاسُ بِالنَّاسِ الَّذِينَ عَهِـدْتُهُمْ   وَلا الدَّارُ بِالدَّارِ الَّتِي كُنْـتَ تَعْلَـمُ

وقول الفرزدق:

وَمَا النَّاسُ بالنَّاسِ الَّذينَ عَهَـدتهُم   وَلا الدَّارُ بالدَّارِ الَّتِي كُنتَ تَعـرِفُ

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص٣٦٦.

(2) القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط١، تحقيق وشرح محمد ابو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٩٩.

ويورد أمثلة على اتفاق الألفاظ، وتساوي المعاني وتماثل الأوزان، ومن ذلك:

وإنّي لعفٌّ الفقرِ مُشتركُ الغِنَى   وتاركُ شكلٍ لا يوافقُهُ شَكْلِي

وقول جرير:

وإني لعفٌّ الفقرِ مُشتركُ الغِنى   سريعٌ إذا لَم أرضَ دارِي احتماليا(١)

ويورد القاضي الجرجاني مثالاً على التفنن في السرقة يقول: "وحتّى لا يغرّك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسيباً والآخر مديحاً وأن يكون هذا هجاءً وذاك افتخاراً فإن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدَل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه وعن رويّه وقافيته... قال كثير:

أُريدُ لِأَنْسَى ذِكرها فكأنما   تَمَثَّلُ لِي لَيلِي بِكُلِّ سَبيلِ

وقال أبو نواس:

ملكٌ تصوَّر فِي القلوبِ مِثالُه   فكأنَّهُ لَمْ يَخْلُ فيهِ مكانُ

---

(١) القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط١، تحقيق وشرح محمد ابو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة، ١٩٥٦، ص٢٠٠.

فلم يشكّ عالم في أن أحـــدهما مـــن الآخـــر، وإن كـــان الأول نســـيباً والثـــاني مديحاً"(١).

ومن الأمثلة والشواهد ما ذكره الحاتمي في كتابه الرسالة الموضحة، الذي يقارن ويفاضل فيها بين شبكة من النصوص التي تلتقي في نص سابق وقد فصل القول في ذلك، ومن تلك الشواهد نقتطفُ هذا النموذج الذي يدل على ثقافة الحاتمي الواسعة الّتي يحتاجها التناص بشكل كبير، فللنظر إلى هذا التعاقب من النصوص الشعرية الّتي يحيلها الحاتمي إلى السابق، يقول الحاتمي(٢):

"ومن سفاسف الكلام قوله:

حتَّى يقولَ النـــاسُ مـــاذا عـــاقلاً ويقولَ بيتُ المـــالِ مَـــاذا مُســـلِمَا

وإنما آذاه قول عُبيد بن أيوب أحد اللصوص:

ما كان يُعصَى مثلُهـــا فـــي مِثلـــهِ إلاّ كـــريمُ الخـــيمِ أو مجنـــونُ

وإلى هذا ذهب أبو نُؤاس في قول الذي تاه خاطره عن طريـــق الصـــواب

---

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٢٠٥.

(٢) الحاتمي،أبو علي محمد بن الحسن (ت٣٨٨ هـــ) ، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره ، د ط ، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ١٩٦٥م ، ص٣٨ .

فيه:

جـــــادَ بـــــالأموالِ حتّـــــى   قِيـــلَ مَـــا هَـــذَا صَـــحِيحُ

فقال أبو تمام:

مَا زالَ يَهذي بالمكـــارمِ والنّـــدَى   حتّـــى ظَنَنَّـــا أنَّـــهُ مَحمُـــومُ

فقال البحتري وأحسن في عبارته:

إذا مَعشرٌ صَانُوا السَّماحَ تَعَسَّـرَتْ   بهِ همَّـــةٌ مَجنُونَـــةٌ فِـــي ابْتِذَالِـــهِ

وكل هؤلاء أرادوا قول الأول:

لا خيرَ في حُبِّ مَنْ يُرجَى فَواضِـلُهُ   فَاستَمْطَرُوا مِن قُرَيْشٍ كُلَّ مُنخَـدَعِ

تخـــالُ فيـــه إذا ضـــارعته بَلَهـــاً   من مالهِ وهو رابي الدين والورع[١]

وعلى هذه الشاكلة رسالة الحاتمي: وهي أنموذج جيدٌ لدارس التناص لما يتمتع به من ثقافة وإطلاع في الشعر العربي.وحسبنا ههنا هـذه النمـاذج المختـارة مـن الدراسات القديمة .

الفصل الثالث

التناص في شعر مهيار الديلمي وتقاطعات النموذج الشعري .

(دراسة تطبيقية)

- أولاً : العصر الجاهلي.

أ- الشعراء الجاهليــون.

ب–الشعراء المخضرمون.

- ثانياً : العصر الإسلامي الأموي.

أ- القرآن الكريـــــــــم.

ب- الحــديث النبوي.

ج– الشعراء الإسلاميون الأمويون.

- ثالثاً : العصر العباسي.

العصر الجاهلي

يتخذ هذا الفصل جانباً تطبيقياً ، وينـأى بنفسه عن الجانب النظري ، في محاولة منه للوصول إلى تقاطعات النموذج الشعري في شعر مهيار الديلمي وأشعار الشعراء السابقين عبر العصور المتلاحقة ، كما يراعي الوقوف عند تلك التقاطعات مع القرآن الكريم بوصفه مصدرا من مصادر الشاعر الدينية ، ومدى أخذه من تلك المصادر والمشارب وانعكاسها ودورانها في نصه الشعري ، بعد رصد تلك التأثيرات وتحليل دورها في بناء لغته الشعرية وثقافته ، إذ لابد من الوقوف عند عوامل التذوق الجمالي لبيان مكامن القوة والضعف في تناصيات مهيار ، عن طريق تطويع الأمثلة والشواهد الشعرية بين طرفي العملية التناصية التي تقتضي سابقاً ولاحقاً ، للوصول إلى أوجه التناص الحقيقية التي شكلت النص الجديد عند مهيار وللحكم عليه بوصفه حالة من حالات الإبداع أو حالة من حالات التقليد ، إذ يتيح لنا درس التناص رصد تلك العملية الشعرية وتتبع تطورها وتشكلها بحلتها الجديدة وبحيزها الجديد ، كما يتيح لنا حالة التواصل الذهني في شعر مهيار التي تعد خلاصة مفهوم العملية التناصية.

ويعمل هذا الفصل على رصد المصادر التي نهل مهيار من معينها ، وفق تسلسلها الزمني، مما يعني تتبع مراحل شعره : نموه ، ونضوجه ، واكتمالِ تجربته ، إلى أن وصل إلينا على هذا الشكل.

أ- الشعراء الجاهليون

كان الشعر الجاهلي بدوالِّهِ ، ومدلولاتــه ، ومعانيــه ، وصــوره ، ولايــزال ، مصدرا أساسيا من مصادر الإلهام في الشــعر العربــي ، إذ اســتلهم اللاحقــون شعراء كانوا أو ناثرين قيمه الانسانية السامية ، لعصــور ممتــدة طويلــة تكــاد تصل إلى عصرنا الحديث ، مما يعني أن هذه اللغــة حيــة ، وحافظــت علــى خصائصها وبلاغتها منذ نشأتها أكثر من اللغات الأخرى.

فللشعر الجاهلي صدىً مدوٍ كبير في العصور التي لحقــت بــه ، إذ نجــد هــذا الصدى متمثلا في شــعر حــروب الــردة ، وصــدر الإســلام ، وفــي شــعر العصر الأموي والعباسي اللذين ما انفكا عنه البتة.

وهذا الامتداد للشعر الجاهلي لــم يقتصــر علــى الجانــب الموضــوعي بقيمــه ومعانية فحسب ، بل تجاوز ذلك إلى الجانب الفنــي ، إذ نجــد لــه أثــراً بيِّنَــا في بناء القصيدة الشعرية في ما بعد ، وإن نلحــظ خروجــاً علــى تلــك البنيــة الفنية للقصيدة في بعض مراحل تطــور الشــعر الأمــوي ، والشــعر العباســي الذي أظهر شرائع جديدة ثارت علــى أعــراف القصــيدة الفنيــة الجاهليــة لا سيما فيما يتصل بالطلل .

ولعله حري بنا ألا نغفل جانباً مهما فيمــا يتصــل ببنيــة القصــيدة الفنيــة فــي شعر مهيار الديلمي ، ألا وهو استلهام مُفتَتَح القصــيدة الجاهليــة ببنائهــا الفنــي الذي اتصل بــالأطلال ، إذ إن جُــلَّ قصــائدهِ راعــت هــذا العــرف الفنــي الشعري الجاهلي ، فعجــت قصــائده بــالوقوف علــى المكــان ، ومناجاتــه ، ومناجاة الحبيبة في الدَّمن البالــي.

بصرف النظر عن موضوعات تلك القصائد وأغراضها الشعرية ، مدحية كانت أو وصفية أو رثائية أو الشكوى من الزمان ، أو فيما يتصل بالمسألة الإجتماعية وما تقتضيه من تهان ومناسبات.

ومؤدَّى كل ذلك أن مهيار الديلمي استلهم ذلك العرف الفني التقليدي/ الطللي الذي شاع في الشعر الجاهلي في كثير من صدور قصائده ، وكان مفتوناً بهـا ، ممـا يعني أن الديلمي كان على تواصل ذهني مع الشعر الجاهلي ليس علـى مسـتوى الموضوع فحسب ، كما سيناقشه البحث في بعض توقيعاته القادمـة ، بـل علـى المستوى الفني أيضاً.

ويأتي هذا الفصل من الدراسة مُصَدَّراً بتناصيات الديلمي مـع أشـعار العصـر الجاهلي بناء على ما سلف من قول ، مراعيا التسلسل الزمني للشعراء الجـاهليين الذين تقاطع معهم مهيار الديلمي في نموذجه الشعري ، واستلهم مـنهم واسـتدان وشرب وامتص واستعار الألفاظ والمعاني والصور والتراكيب والقـيم الإنسـانية منهم.

وأثر في مهيار نخبة مـن الشـعراء الجـاهليين المرمـوقين ، بعـد أن اطلـع اطلاعا واسعا على أشعارهم ونهـل مـن معيـنهم ، ومـنهم امـرؤ القـيس (ت٨٠ ق.هـ) وعمرو بـن كلثـوم (ت٣٩ ق.هـــ) ، وعنتـرة بـن شـداد (ت٢٢ ق.هـ) وزهير بن أبي سلمى (ت١٣ ق.هــ) والأعشـى ميمـون بـن قيس (٧هـ) ، ودريد بن الصمة (ت٨هـ) ، فحسبنا هـؤلاء نموذجـاً لإثبـات تناصيات مهيار الديلمي.

تجلت تناصيات الديلمي الشعرية في كثير من أشعار امرىء القيس، فاستمد منها كثيرا من القضايا الإنسانية والتأملية التي تستوقف الإنسان ، فها هوذا يحيلنا ذهنيا إلى امرىء القيس وهو يتحدث عن حاجة الإنسان إلى الوصال والحب والمودة بين بني البشر ، فيعمل على استحضار هذه المعاني من امرىء القيس ويختزلها في قول جديد للتعبير عن الفكرة ذاتها بسياق مختلف ، يقول الديلمي:-

وَحَاجَةُ نَفسٍ دَبَّرَ الحَزمُ صَدْرُهَا فَأُبْتُ بِها محمودةً في المُعَقَّبِ

أُرِيدُ بِها الكَافِي بِقَلْبٍ مُعَذَّبٍ مُرَادَ ابنِ حُجْرٍ قبلها أُمَّ جُنْدَبِ[1]

فحال حاجة المودة وحب الممدوح والقلب المعذب عند الديلمي ، كحال قول الشاعر امرئ القيس (ت٨٠ ق هـ) في أم جندبْ :-

خَلِيليَّ مُرَّا بِي عَلى أُمِّ جُنْدَبِ نُقَضِّ لُبَانَاتِ[2] الفؤادِ المعذَّبِ[3]

فالشاعر يجْأَر بنداء المثنّى تحسراً على أم جندب ، طالباً وصل حبها ومودتها لعلها تداوي حاجات قلبه المعذب.

فالقولان يتناصان في اللفظ نحو : (القلب/الفؤاد/ المعذب/أم جندب) ، وفي المعنى وهو حاجة الديلمي إلى وصل الممدوح ، وحاجة امرئ القيس إلى وصال أم جندب،من خلال سياق مختلف اتصل في قول مهيار بالممدوح في حين اتصل في

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان،ج ١ ، ص ١٧.

(٢) لبانات : حاجات القلب والفؤاد : ابن منظور ،لسان العرب ، مادة لبن.

(٣)امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس ، ط٢، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ٢٠٠٤م ، ص ٧٤ .

قول امرئ القيس بأم جندب التي مثلت الحبيبة.

ومن أشكال التناص ما تَبَدَّى من اتصال أدبي بين قول مهيار وقول امرئ القيس وهو يعبر عن حالة الرجاء وانقطاعه ، يقول مهيار:

وَلَلأرضُ يَحيا تُرْبُها وَهُو مَيِّتٌ   وَإنْ لَمْ يَجِدْهَا صَوْبُ أَسْهُمَ هَطَّالِ

بِمَـالِكَ أوْ يَغْنَى بِفَقْرِكِ رَبْعُهَا   عَلى قَفْرِهِ أَوْ يَنْعَمُ الطَّلَلُ البَالِي(١)

فالشاعر يطلب الحاجة من ممدوحه الذي تحيا الارض به وبعطائه ، إلا أن هذا الرجاء ليس بمنقطع ، وهو يستدين اللفظ وأجزاء من المعاني من قول امرئ القيس مثل : (ينعم/الطلل/البالي) ، بيد أن امرئ القيس استخدمها في معنى انقطاع الرجاء ، يقول:

أَلا عِمْ صَبَاحاً أَيهَا الطَّلَلُ البَالِي   وَهَلْ يَعِمَنْ منْ كَان فِي العُصُرِ الخَالِي(٢)

فالشاعر في حالة انكسار ويأس وانقطاع الرجاء من المنادى المقصود وانقطاع الرجاء من المكان (الطلل) الذي فَنِيَ ، ومن الزمان الذي خلا ولا يعود.

فمهيار الديلمي لا يضيف شيئاً على مفردات اللغة عند امرئ القيس في هذا القول، فاستخدم ألفاظه في سياق مختلف اتصل بعطاء الممدوح أو انقطاعه في حين استخدم امرؤ القيس السياق انقطاع الرجاء في : المحبوبة ، والمكان ، والزمان.

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٢٥ .

(٢) امرؤ القيس ، ديوان امرىء القيس ، ص١٣٧

ومن تقاطعات النموذج الشعري ما تبدى في شعر مهيار وشعر الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم التغلبي (ت٣٩ ق.هـ)وهو يعبر عن حالة من حالات الفخر ، يقول الديلمي:

فَكَمْ لَيْلَةٍ دُونَـكُمْ أَنْقَبَتْ خَوَافِي المَنَاسِمِ [١]حَتَّى دَمَيْنَا

وَيومَ سَمُومٍ يَرُدُّ القَطَا على المَاءِ كُدْراً وقَدْ كُنَّ جُونَا[٢]

فالشاعر يستحضر معلقة عمرو بن كلثوم التي جاءت على حرف الروي نفسه والقافية ولكن في سياقٍ مختلف فيصور الماء الصافي الزلال ، وقد استعار له الدال (الجون/الفضة) ثم كيف تحول هذا الصفاء إلى الكِدر بفعل الليالي والأيام ، وهو من ذاكرته في قول عمرو بن كلثوم :

وَنَشْرَبُ إنْ وَرَدْنَا الماءَ صَفْواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِينَا[٣]

فالشاعر يفخر بقومه ، لأخذهم صفوة الأشياء ، وفي البيتين صورة دالة على السيادة ، فمهيار يستحضر الصورة الغائبة ويوظفها في صورته الحاضرةِ ، في معنى جديد وبألفاظ أخرى وبمفردات لغوية مختلفة ، إلا أن القافية هي التي تشي باتكائه على قول عمرو بن كلثوم ، مع أن مفردات اللغة بين القولين ليست كاملة ، وهذا قانون لغوي إذ لا يمكن أن تتكامل هاتيك المفردات بين مرسلين .

---

(١) المناسم جمع المنسم وهو خف البعير ، ابن منظور، لسان العرب ، مادة نسم

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٨٢ .

(٣) الزوزني ، أبو عبدالله الحسين بن أحمد ، شرح المعلقات السبع ، ص١٩٩ .

ويضمن الديلمي قول عمرو بن كلثوم التغلبي وهو يتحدث عن حالة الفخر التي يصلها بممدوحهِ ، بأسلوب لا يخلو من مبالغة في معانيه ، يقول الديلمي :

يَعُدُّ المجْدُ وَاحِدَهم بألْفٍ ... منَ النُّجبَاءِ فِي قِيَمِ البلادِ

إِذَا وَلَدُوا فَتَىً سَعَتِ المَعَالِي ... تَبَاشَرُ بَيْنَهَا بالإزدياد(١)

فالشاعر يفخر بقوم ممدوحه ، ويكني لهم بالمجد والسمو والمعالي فمنذ أن وُلِدُوا عَلِقَ المجد بهم ، وهذا من معاني المبالغة المطروقة في قول عمرو بن كلثوم :

إذا بلغَ الفِطَامَ لنَا رَضيعٌ ... تَخرُّ لَه الجَبَابِرُ ساجِدَيْنَا(٢)

ومع أن قول "عمرو" موغلٌ في المبالغةِ ، ويَفْضُلُ في ذلك قول مهيار إلاَّ أن التقاطع الشعري في هذا النموذج تحقق في المعنى دون اللفظ فكلا الشاعرين يفخر على نفس الطريقة ، فالوليد في قول مهيار تسعى إليه المعاني ، في حين الفطيم في قول عمرو تسجد له الجبابرة فهما يتفقان في معنى هذه المبالغة دون الألفاظ فجاء السياق واحداً فكان مستوى التناص أن تشرب مهيار قول عمرو.

وينظر الديلمي نظرةً تأمليةً في الدهر وألاعيبه ، فيستحضر صورة الدهر وهو يلعب من قول عمرو بن كلثوم ، للتعبير عن هذه النظرة وتأكيدها فيقول :

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢٧٤.

(٢) الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص ١٩١.

تَلاعَبْتَ بيَ يَا دَهْرُ حَتى تَرَكْتَنِي وَسِيَّانَ عِنِدِي جِدُّ خَطْبٍ ولَعْبُهُ[1]

فنظرة الشاعر إلى (الجِدْ) و (اللَّعب) نظرة متساوية ، فهما سَيَّان بمعنى أنه ما عاد يُلقي بالاً لصروف هذا الدهر ، وهذا يدل على اتساع تجربته ومعاناته ، فقد اعتاد تلك الصروف ، ولعل هذه النظرة مستمدة من قول عمرو بن كلثوم :

فإِنْ كَانَ جِدٌّ فَاسْعَيَا مَا وَسِعْتُمَا   وَإِنْ كَانَ لَعِبٌ آخِرَ الدَّهْرِ فَالعبَا[2]

فالشاعر ينظر النظرة نفسها ، وسيان عنده (الجد) و(اللعب) ، ونرى من أشكال التناص ههنا ما جاء في الألفاظ (الجد/الدهر/اللعب) ، وجاء في المعنى أيضاً وهي نظرة كليهما إلى ألاعيب الدهر نظرة متساوية فاتفق النصان لفظاً ومعنىً وصورةً إذْ جعلا للدهر ألاعيب ، مع ملاحظة أن قول عمرو يدعو إلى الإجتهاد بالأمر قدر استطاعة مخاطبيه ، في حين يتدارك الشاعر في عجز البيت هذه الدعوة ، فيستبدلها بدعوة إلى اللعب دون الجد والإجتهاد فكان مستوى التناص ههنا التشرب والامتصاص والحوار والاجترار.

ونهل الديلمي من معين شعر عنترة بن شداد (ت٢٢ ق.هـ) في كثير من المواطن الشعرية ، ومن ذلك ما تمثل بقيم الوفاء ، يقول الديلمي :

---

(1) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١٠.

(2) عمرو بن كلثوم التغلبي (ت٣٩ ق.هـ) ، ديوان عمرو بن كلثوم ، ط٢ ، جمعه وحققه وشرحه إميل يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٦م ، ص٢٥ .

خَليليَّ هَذي دارُ أُنْسِي وربُّمَا   يَبِينُ بِمَشْهُودِ الأُمُورِ غيُوبُهَا

قِفَا نَتَـطَوَّعْ للوَفَـاءِ بِوقْفَةٍ   لَعَلَّ المُجَازِي بالوَفَاءِ يُثَيْبُهَا[١]

فالشاعر ينادي خليله ليقفا وقفة الوفاء والحب ، ولعل ما يشهده في هذا الوقوف بين الحالة الغائبة ، وهذه الوقفة في الوفاء لأهل هاتيك الديار الغائبين ، ما يجر له الأجر والثواب ، فالوفاء عند الديلمي عبادة لما تقتضيه من ثواب .

فالتناص في هذا القول مضمن في الألفاظ والمعنى ، فنلاحظ استحضار الدوال (خليليَّ/قفا) ، وتوظيفها في مدلول الوفاء بأسلوب لغوي قائم على مناداة المثنى ، وهو أسلوب درج عليه الشعراء في بناء القصيدة الجاهلية الفني فاستحال سمة اسلوبية ، والديلمي إذ يضعه في ذات السياق الذي استخدمه الشاعر الجاهلي ، فيعبِّر عن معاناته وشوقه وانكساره ، وهذا مأخوذ من قول "عنتره" إذ يقول :

قِفَا يَا خَلِيلَيَّ الغَدَاةَ وَسَلِّمَا   وَعَوِّجَا فَإِن لَمْ تَفْعَلا اليَوْمَ تَنْدَمَا[٢]

فالشاعر يدعو خليليه للوقوف على أثار المحبوبة، وفاءً منه لأصحاب ذلك الطلل، من خلال أسلوب مناداة المثنى (الخليلين) فيتقاطع النموذج الشعري ههنا في بعض الألفاظ ،وفي معنى الوفاء، وفي الأسلوب الفني أيضاً.

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٤٥ .

[٢] عنترة بن شداد ، ديوان عنترة بن شداد ، ط٤ ، خليل الخوري ، المكتبة الجامعة ، بيروت ١٨٩٣ هـ ، ص٨٤ .

والتناص يتمثل في شعر مهيار وهو يضمن قول "عنترة" للتعبير عن حالة الوفاء من جديد ، يقول الديلمي :

تُعَيِّرُنِي لَيْلَى الوَفَاءَ بِعَهْدِهِم   عَلَى بُعْدِهِم ، أَنَّبْتِ غَيْرَ مُنِيْبِ

خُلِقْتُ رَقِيقَ القَلْبِ صَعْباً تَقَلُّبِي   أَرَى لِبَعِيدٍ مَا أَرَى لِقَرِيبِ

وَ مَا زِلْتُ أَهْوَى كُلَّ شَيْءٍ أَلِفْتُهُ   وَصَاحَبْتُهُ حَتى أَلِفْتُ مَشِيبِي[١]

فالشاعر يعبر عن ديمومة الوفاء بالعهد لأولئك الغائبين ، مهما استطال ذلك البعد ، مصوراً (الوفاء) ينمو شيئاً فشيئاً حتى أدرك الشاعر مشيبه ، وهو إذ يعبر عن هذه القيم السامية وثباتها في فكره ورؤيته ، إنما استمدها من قول عنترة الذي ثبت على حالة الوفاء والعهد أيضاً ، مصوراً ذلك الحب والوفاء ينمو يوماً بعد يوم إلى أن أدرك الشاعر مشيبه أيضاً ، يقول عنترة :

أَلا يَا عَبْلَ قَدْ زَادَ التَّصَابِي   وَبَحَّ اليَومَ قَوْمَكِ فِي عَذَابِي

وَظَلَّ هَوَاكِ يَنْمُو كُلَّ يَوْمٍ   كَمَا يَنْمُو مَشِيبِي فِي شَبَابِي[٢]

فالشاعر يعاني عذاب عبله ، وقد زاد في ذلك قومها ، في حين ليلى كانت تُعَير الديلمي بالوفاء والثبات على الحب ، فهذا توافق في السياق ، كما أن عنترة يستعير صورة نمو الشيب في الشباب لصورة نمو

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢٢.

[٢] عنترة بن شدَّاد ، ديوان عنترة بن شدَّاد ، ص١٦.

(الحب) يوماً بعد يوم ، وهو ما ذهب إليــه الــديلمي أيضــاً الــذي صاحــــب (الهوى) عبر مراحــل حياتــه ، حتــــى أدرك مشــيبه هــو الأخــر ، كــذلك نلاحظ الديلمي يضمن بعضاً من ألفاظ قول عنتــرة ، مثــل: (الهــوى/ مشــيبي /وما زلت ، وظل) ، فالمعنيان والصــورتان والــدوال المشــتركة ، وســياقات الحب والوفاء والتسلسل الزمني في نمو الحــب والهــوى والتــدرج فــي كــل ذلك، يشي بحالة مــن التنــاص والإتصــال الأدبــي بــين القــولين متكاملــة متطابقةً.

وأن كنا نجد أن الديلمي تستهويه فكرة الوفــاء ، موصــولةً بقــول عنتــرة ، إلا أننا نجد في تناصياته ما عُرِفَ بوقوع الحــافر علــى الحــافر ، فيمــتص قــول عنترة على حاله دونما تجديد ، وهذا مــا عبــر عنــه للكشــف عــن جدليــــة الظاهــر والباطــن ، يقول الديلمي :

وَلا تَخْدَعْكَ مِسْحَةُ ظَهْرِ أَفْعَى فَتَحْتَ لِثاتِهِ نَابٌ حَدِيدُ(١)

فالشاعر يحذر المخاطب من أن الظاهر لا يعبــر عــن البــاطن ، فقــد ينخــدع المــرء بهذا الظاهر لأن باطنه أشد وقعا وخطــرا وهلاكــا ، مــدللاً علــى ذلك بنموذج الأفعى التي تُظهر اللين والمظهر الجميــل فــي ظــاهر حركتهــا ، في حين تُخفي ناباً حديدياً فيه الهلاك ، وهذه الصــورة للأفعــى ومــا اتصــلت به من معنى إنما امتصها الديلمي من قول عنترة :

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢٨٧ .

إنَّ الأَفاعِي وَإِنْ لانتْ مَلامِسُهَا   عِنْدَ التَّقَلُّبِ فِي أَنْيَابِهَا العَطَبُ[(١)]

فالشاعر هنا يتحدث عن حكمة صـاغها فـي قالـب تصـويري جميـل دقيـق يعجُ بالحركة إذ صور حال من ينخدع بـالأمور الظـاهرة دون أن يلتفـت إلـى باطنها كحال الإنسان تعجبه الأفعى وهي تتقلب فـي لينهـا وانسـياب حركتهـا وقد شغله هذا ، دون الالتفات إلى ما تخفيه مـن سُـم فـي نابهـا المميـت ، فالقولان يتقاطعان في هذا النموذج الشـعري جملـةً وتفصـيلاً ، فـي المعنـى والصورة، وبعض ألفاظهـا نحـو (مسـحة ، ملمـس) ، (حديـد ، العطَـبُ)، فاندرجت كلها في حقل دلالي واحد (اللـين فـي اللفظـين الأولـين) ومُـؤدَّاه الغفلة يصحبها الإعجاب ، والقوة فـي اللفظـين الثـانيين ومؤداهمـا الهـلاك والموت في خاتمة المطاف.

ونهل الديلمي من معين عنترة ، إذ تحلو لـه صـورة تقبيـل السـيوف التـي حرَّكت فيه كوامن النفس ، فأثارت أحاسيسه ، فنجده يحـذو حـذو عنتـرة فـي هذه الصورة ، يقول الديلمي :

أَغَــارُ عُجْبَــاً به مــن أَنْ أُقَبِّلَــهُ   يَوْمَاً وَتَقْبِيْلُهُ أَدْنَى إِلَى شَرَفِي[(٢)]

فالشاعر إنما يزداد شرفاً إن هـو دنـا مـن السـيف وهـو مـدعاة الرجولـة والفروسية عند العرب ، ومبعثٌ من مباعث الفخـر والقـوة عنـدهم ، بَيْـد أن الشاعر ههنا يود تقبيل هذا السـيف ، وفـي هـذا تكمـن المفارقـة إن عقـدنا

---

(١) عنترة بن شدَّاد ، ديوان عنترة بن شدَّاد ، ص٢٨٧.

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص٢٨١.

الصلة بين هذا القول وقول عنترة بن شداد الــذي جعــل الســيف معــادلاً فنيــاً وموضوعياً لعبلةَ المحبوبة ، يقول عنترة :

وَلَقَــدْ ذَكَرْتُــكِ وَالرِّمَاُح نَوَاهِلٌ   مِنِّي وَبِيــضُ الهِنْدِ تَقْطُر مِنْ دَمي

فَوَدَدْتُ تَقْبِيــلَ السُّيُوفِ لأَنَّهَــا   لَمَعَتْ كَبَــارِقِ ثَغْــرِكِ المُتَبَسِّمِ[١]

فإذا كان باعث تقبيل السيف عند الديلمي هو الشرف والــدُّنو منــه فــإن باعــث عنترة في ذلك هو الدُّنو من عبلــةَ (المحبوبــةَ) الــذي هــو مــدعاة للســمو ، فالسيوف اللوامع في المعركة إنما تقرّبه مــن ثغــر عبلــة الضــاحك اللامــع ، فيزداد حباً وسمواً وشــرفاً بهــا ،فكــلا الشــاعرين يجــود بنفســه وأنفاســه ، ونلحــظ أن قــول الــديلمي جــرى علــى قــول عنتــرة فــي الــدَّوال (التقبيل/السيوف) ، وجرى عليه أيضاً في الصورةِ ومــا أدَّت إليــه مــن تأكيــد القيم الإنسانية النبيلة.

---

(١) عنترة بن شدَّاد ، ديوان عنترة بن شدَّاد ، ص ٨٤.

ومن تناصياته ما تبدَّى من تقاطع النموذج الشعري عنـده مـع الشـاعر زهيـر بن أبي سلمى (ت١٣ ق.هـ) ، إذ يقول الديلمي :

قَدْ وَضَحَ الفَجرُ فَأيُّ عِـذْرَةٍ   لابنِ السَّرَى فِي خَبْطِ عَشْوَاءِ[(١)] الظُّلَمْ[(٢)]

فالشاعر يصور تخبُّط سـاري الليـل (المُخَاطَـبْ) بالناقـةِ العشـواء التـي لا تبصر ليلاً فتتخبط في مسيرها ، بيد أنه لا عـذر لهـذا السـاري ليتخـبَّط بعـد أن وضح الفجر ، لجلاء الحقيقة وهـذا السـياق الشـعري يُقـال لمـن رَكِـبَ رأسه في الضلالةِ ، فالصورة استدانها مـن قـول الشـاعر زهيـر بـن أبـي سلمى :

رأيتُ المَنَايَا خَبْطَ عشواءَ مَن تُصِبْ   تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ[(٣)]

فالشاعر يصور المنايا التي تنال المرء على غيـر موعـد أو نسـق أو ترتيـب ، مستعيراً لها صورة الناقةِ التي تتخبَّطُ فـي سـيرها لـيلاً ، فـالموت كالسـهم يخطىء ويصيب.

والشاعران يقتربـان مـن الصـورة نفسـها ، مـع اخـتلاف تبـاين مسـتوى التوظيف الفني لهما ، إذ وُظِّفَتْ في قول زهير علـى وجـهٍ أعمـق وتسـتدعي تأملاً من القارىء لما فيها من فكرٍ وفلسفةٍ إنسانية.

---

(١) عشواء :عشاء يعشو عشوا : سوء البصر من غير عمى: ابن منظور ،لسان العرب ، مادة : عشا .

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٢٥٠.

(٣) الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص١٣٨.

ويبدو أن مهيار الديلمي معجبٌ بصورة زهيـر تلـك ، فهـا هـو ذا يسـتدينها من جديد لأمانيه ، يقول :

وكم خَابَطتُ عشواءَ الأَمَاني   وكاذَبَني عَلى الظَّنِّ ارتِيادِي[1]

ويتكرر استحضار (خبط عشواء زهير) بقول آخر لمهيار، وتصرف بها أن وضعها في القافية لما لها من أثر في تأكيد المعنى عند المتلقي :

غــرِّرْ إذْ خَاطَرَكَ الجَهلُ بِه   ما كلُّ مَا أَبصرَ عشواءَ خَبَطْ[2]

ويلح مهيار على هذه الصورة في قوله أيضاً :

مثلَ حيّات النقا ما عرفَتْ   كان مَـــأْكولاً بها مسترطا

مُبْــصراتٍ فِقَرَ القولِ إذا   مــا ابنُ عشواءَ بليلٍ خبطا[3]

فالشاعر يستثمر صورة زهير في معانٍ مختلفة ، خرجــت عــن المعنــى الــذي أراده زهير بن أبي سلمى وهو صاحب مصدر هذه الصورة.

ومن تناصيات مهيار التي شربت من شعر زهير قوله في مفتتح قصيدة له :

عِمِي صَبَاحاً بَعْدَنَا واسْلَمِي   يا دارُ "صفراءَ" على "الأنعُمِ"[4]

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢٧٣.

[2] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص١٦١.

[3] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص١٦٥.

[4] المصدر نفسه ، ج٣ ، ص٣١٣.

فالشاعر يستحضر تحية العرب الجاهلية (عِم صباحاً) أي طاب عيشك في هذا الصباح ، وهذا مما درج عليه القول في ذلك العصر ، إلا أن مهيار ، يستحضر الدال (واسلمي) والأماكن أيضاً : الدار ، الأنعم ، وهي مواضيع في اليمامة والمدينة ، والشيء ذاته كان قد طرقهُ زهير بن أبي سلمى في قوله :

فلمَّا عَرَفتُ الدَّارَ قُلتُ لرَبعِها   ألا أنْعِم صباحاً أيُّها الرَّبْعُ واسْلَمِ[١]

فالشاعر يقول : وقفتُ بدار " أم أوفى" فألقيتُ التحية لها ، تحية الصباح والدعاء لها بالسلامة ، فنلاحظ أن الشاعر مهيار الديلمي استحضر هذه المسألة الفنية من شعر زهير وهي الوقوف على المكان فاستنطقه وحياه ، دونما تجديد أو إبداع ، فجاء هذا الإستحضار تقليدياً ههنا ، لم يتجاوز معاني زهير ، ولم يتجاوز دوالَّهُ أيضاً .ومن تناصياته مع زهير ، ما قاله الديلمي :-

طَويلاً لكَ العُمر الَّذِي تَسْتَحِبُّهُ   إذا طول عُمْرِ المَرءِ مما يَمَلُّهُ[٢]

فالشاعر يتحدث عن السأم من طول العمر ، وهذا المعنى من قول زهير :

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحياةِ ومنْ يَعِشْ   ثَمانينَ حَوْلاً لا أبا لكَ يَسْأَمِ[٣]

---

[١] الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص١٢٣.

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص ٢٣.

[٣] الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص٧٠.

فالشاعر كما يقول ملَّ تكاليف حياتـــه همومهـــا ومشـــاقها ، فقـــد عـــاش دهـــراً طويلاً مما أدى إلى سأَمه منه . فنلاحظ التنـــاص بـــين القـــولين فـــي المعنـــى وفي الدَّوال التـــي عقـــدت حالـــة مـــن التواصـــل والإحالـــة الذهنيـــة مثـــل : (سم/مل/طول العمر/ثمانين حولاً) وإن اختلفت المفـــردات إلا أنهـــا تعبـــر عـــن حالة واحدة منسجمة متوافقة بين القولين ، ومن التنـــاص فـــي شـــعر الـــديلمي ما نجده في نموذج الأعشى (ت ٧ هـ) يقول مهيار:

نَطَحَ الصَّفاةَ[١] أجمٌّ[٢] يَعْلَمُ إنها لَتَرُدُ الرَّوْقَينْ[٣] وهْوَ حَطيْمُ [٤]

فالشاعر يتحدث عمَّن يركب رأسه دونما تفكير ، فيكون هلاكه بذلك كالثور الذي ينطح الصخرة فيُكسر قرناه ،وهذا القول بمعانيه وصورته استمده الديلمي من قول ميمون بن قيس الأعشى (ت ٧ هـ):-

كَناطِحِ صخرةٍ يوماً ليفْلَقَها فلمْ يضُرْها وأَوْهَى قرنَهُ الوَعْلُ[٥]

فالشاعر يسخر من المهجو ، ويصوره كالوعل الـــذي يـــنطح الصـــخرة ليفلقهـــا ولم يؤذها في شيء ،بل كُسِرَ قرنه ، والقـــولان للشـــاعرين متطابقـــان صـــورةً ومعنى .

---

(١) الصفاة : الصخرة الملساء : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة صفا.

(٢) أجمّ : الكبش : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : أجم.

(٣) الروقان : القرنان والمفرد الروق : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة روق .

(٤) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص١٢ .

(٥) الأعشى ، ميمون بن قيس ، ديوان الأعشى ،ط٧ ، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين ، مؤسسة الرسالة بيروت ، ١٩٨٣، ص ١١١.

ويبدو أن الديلمي معجب بصورة الأعشى هذه فنراه يوظفها في قول أخر :

ونـاطح مِنكم صَخرةً لا يُزِلُّها من الرّأسِ وَحْفُ الوفرَتين دَهين (١)

ونطْحُ الصخرة يتكرر في تناصيات مهيار ، والإحالة دائماً إلى قول الأعشى ، يقول الديلمي :

يُناطِحُ صَخْرَةً مْنكُم مليساً معارِجُ طرقِها زلّاءُ زلَقُ(٢)

فنلاحظ في أن تكرار هذه الصورة المستمدة من صـورة الأعشـى فـي شـعر مهيار لدليل دامغ على تأثره بتلك الصورة الشـعرية الجاهليـة التـي شـكلت جزءاً كبيراً من صورته الشـعريه المبتديـة بديوانـه ، وهـذا مـا نجـده فـي صورة اليعافير وهي تيوس الظباء التي استعارها لصورة الخيل .

يقول الديلمي :

وَصَافِنَاتٍ تَضَاغَى في مَراسِنِها كَأنَّهُنَّ عَلَى الصُمِّ اليَعَافِيرِ (٣)

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٣٦ ، الوحفُ : الشعر الكثير . الوفرة :الشعر المجتمع على الرأس أو المجاوز شحمة الأذن . (المحقق .)

(٢) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٣٦٠

(٣) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ١٠٧ : الصافنات : جمع صافن وهو الخيل القائم على ثلاثة أرجل تضاغى : تصيح . المراسن : جمع مرسِن وهو موضع الرسن . اليعافير . جمع يعفور وهو تيس الظباء (المحقق)

فالشاعر يصف الخيل تصـيح وتتضـوّر كتيـوس الظبـاء ، وهـذه الصـورة مستمدة من قول دريد بن الصمة (ت ٨ هـ) :

تنجو سوابقها مِن ساطِعٍ كَدِرٍ   كَمَا تجَلَّتْ الوعثَ اليعافيرُ [١]

فالشاعر يربط صورة الخيل بصورة اليعافير .

ومن تقاطعات النموذج الشعري مع شعر دريد بن الصمة ، قول مهيار :

أُنَادِيهِ وَتَنْشُدُهُ المغانِي   وَلَكِنْ لا حَيَاةَ لِمَنْ تنادِي [٢]

فهو يضمن عجز البيت من قول دريد بن الصمة .

لَقد أسمعت لو ناديت حياً   ولكن لا حياة لمن تُنادِي[٣]

فعجز البيتين في القولين كناية عن اليأس .فجاءا متـوافقين فـي الـدوال وفـي المعاني، ومما وقع من تناص في شـعر الـديلمي مـن وقـوع الحـافر علـى الحافر ما نجده في شعر دريد أيضاً ، قول الديلمي :

بُكَرَ النَّعِيّ فقال : أُردِيَ خَيرُهَا   إنْ كانَ يصدُقُ فالرضيُّ هو الرّدي[٤]

---

[١] دريد بن الصمة الجشمي ، ديوان دريد ، د ط ، قدم له الدكتور شاكر الفحام ، جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي ، دار قتيبة ، مصر، ١٩٨١، ص ٧٧.

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ١ ، ص ٢٧١

[٣] البيت منسوب إلى دريد بن الصمة وكثير عزة ، وبشار بن برد ، ومهيار الديلمي ، وعمرو بن معد يكرب .انظر الموسوعة الشعرية الاصدار الثالث ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي .

[٤] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١، ص ٢٥ .

فالشاعر يأتيه خبر وفاة الشريف الرضي ، فلم يُصدّق هذا الخبر ، إلا أن النعي كان في خير الناس ، ليرعوي الديلمي فيقول: فالرضي هو الردي ، وكان الديلمي قد تتلمذ على يديه وكان مفتوناً به ، وحزن عليه حزنا كبيرا ،وهذا المعنى كاملاً أخذه من قول دريد بن الصمة في مقتل أخيه عبد الله ، يقول دريد:

تَنَادوا فقالو أرْدَتِ الخيلُ فارساً   سَأَلْتُهم أعبدُ الله ذلكم الرَّدي[1]

فالخبر يعلن موت فارسٍ من فرسان العرب ، فلما وصل الخبر إلى دريد بن الصمة فأيقن أنه أخوه عبد الله لما كان يتمتع به من فروسية أنذاك .

فالسياق والأسلوب والمعاني وجُلَّ الألفاظ جاءت متكاملة متطابقة ، ولم يذهب الديلمي إلى الأبداع أو التجديد في قوله فكان أقرب إلى السلخ ، فمن الألفاظ وترادفها نجد (بكر النعي =تنادوا ، أُردي = أردت ، خيرها ، فارساً ، هو الردي = ذلكم الردي)، فما كان من الديلمي إلا أن أخذ كل هذا واستبدل الرضي بعبدالله .

وبذا يظهر بوضوح أن الديلمي نهل من مشارب الشعر الجاهلي ، وجرى على جري شعرائه المرموقين واستلهم صورهم ، ومعانيها ، ودوالهم ، ومدلولاتها مما حقق حالة من حالات التواصل الأدبي بين عصره والعصر الجاهلي ، إذ أمكن لنا الخلوص إلى أن التناص في شعر مهيار الديلمي وتقاطع نموذجه الشعري مع أشعار العصر الجاهلي هي حالة حتمية وحقيقة من حقائق شعره ، التي استحقت الدراسة والرصد والتحليل.

---

[1] دريد بن الصمة ، ديوان دريد ، ص ٤٩.

ب- الشعراء المخضرمون

(الخنساء وأبو ذؤيب الهذلي أنموذجاً)

عَوَّل الشاعر مهيار الديلمي على أشعار المخضرمين[1] في مشاربه الشعرية نحو الشاعرة الخنساء (ت٢٤هـ) ، والشاعر أبي ذؤيب الهذلي (ت٢٧هـ) اللذين عاشا عصرين : عصر الجاهلية وعصر الإسلام . فنراه يجري على جريهما الشعري ، وينهل من موردهما ، ومن ذلك ما تبدَّى في شعر مهيار وهو يصف الخيل باليعافير وهي ذكور الظباء ، يقول الديلمي :

وَصَافِناتٍ تَضاغَى فِي مَراسِنِها   كَأَنَّهُنَّ عَلى الصَّمِّ اليعافِيرِ[2]

وهذه الصورة استمدها الديلمي من صورة الخنساء من قولها في رثاء أخيها صخر :

يَا لَهْفَ نَفسي عَلى صَخْرٍ إِذا رُكِبَتْ   خَيْلٌ لخَيْلٍ كَأَمْثالِ اليَعَافِيرِ[3]

---

[1] الشعراء المخضرمون : هم الشعراء الذين عاشوا عصرين ، فولدوا وترعرعوا وقالوا الشعر فيهما : عوض محمد الدوري ، مصادر الشعر العربي في العصر الأموي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠١ ، ص ١١.

[2] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١٠٧ . وللبيت شرح مرَّ في التناص مع شعر دريد بن الصمة السابق

[3] الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الحارث ، ديوان الخنساء ، شرح معانيه ومفرداته حمدو طمَّاس ، ط٢ ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ٢٠٠٤م ، ص ٥٩ .

فالصورة تشبه الخيل باليعافير وهي كناية عن تقاعس الخيل وجبنها، مما يعني تقاعس المقاتلين بعد أن مات أخوها صخر فهي تخشى على حال قومها بعده ، إن هم أسلموا أنفسهم للأعداء فالصورة في كلا القولين متطابقة ، اتكأ فيها الديلمي على قول الخنساء وجرى قوله على شاكلة قولها .

ومما جرى من تناص على مستوى اللفظ والمعاني ما جاء في قول الديلمي وهو يتحدث عن ممدوحه وكيف ساد قومه صغيراً ، فكان متفرداً في ذلك ، وهو هنا إذ يتشرب قول الخنساء ، يقول الديلمي :

كالسَّيفِ تَلْبسُ مِنْهُ مَغْمَداً شَرَفَاً وَشَارَةً ويقْيكَ الشَّرَّ مخترطاً

كَفَى القبيلَ وَحَيدُ لا قَرِينَ لَهُ وَسَادَ أَمْرَدَ[1] مَنْ بالشَّيْبِ قَدْ وَخِطَا[2]

فالشاعر يعبر عن معاني السيادة والشرف والسيف ، ويعمل على وصلها بالممدوح ، وهي المعاني ذاتها التي نجدها في قول الخنساء وهي ترثي أخاها صخراً ، إذ تقول :

طَويْلَ النِّجادِ رَفِيْعَ العِمَادِ سَادَ عَشِيرتَهُ أمرَدا[3]

فالمرثي طويل القامة ورفيع العماد أي ذو سيادة وشرف مثل البناء المرتفع ساد وحكم قومه وعشيرته وهو صغيرٌ .

---

(١) أمرد : من لا شعر له كناية عن صغر سنة :ابن منظور ، لسان العرب ، مادة مرد.

(٢)مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١٦٩.

(٣) الخنساء ، ديوان الخنساء ، ص ٣١ .

والديلمي يستحضر لممدوحه هنا صفات المرثي في قول ، فيستوي المعنى مع استواء الغرض الشعري أيضا إن علمنا أن رثاء الميت هو مدحٌ له ، وهذه السيادة لأخ الخنساء وهو في مقتبل العمر ، نجدها في قول مهيار أيضاً :

قرَّ وَما أُلقيتْ تَمِيمُته وسَاد فِي عُشرِ عُمْرِهِ الأُوَّلِ(١)

وهذا الطول في القامة لأخي الخنساء نجدها في قول مهيار :

وَقَلَّدَ سَيْفَهُ بِيَدَيْهِ سَيْفَاً طويلُ نِجَادِهِ عنَهْ قصيرُ(٢)

وإن بدا الديلمي في هذا التناص لم يتجاوز حالة التقليد في القولين السابقين ، إلا أنه يعبر عن حالة الأفراط في الحزن و البكاء على فقيده بمستوى فاق وقع تعبير الخنساء وأثره في النفس البشرية ، يقول في رثاء أحدهم -:

يَمشْونَ خلْفَكَ والثَّرى بِكَ روضَةٌ كَحَلَ العيونَ بِها ترابُ الأرجلِ

وَتَنَازَفُوا الدَّمعَ الغريبَ كأنَّما ال إِ سْلامُ قبلَكَ أُمَّهُ لمْ تَثْكَلِ(٣)

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٩٠.

(٢) المصدر نفسه ، ج١ ، ص٣٥٩.

(٣) المصدر نفسه ، ج ٣، ص ١٠٨

فالشاعر يصور الناس بعدما نزفوا الدموع على فقيدهم ، فانقطع هذا الدمع من شؤونه لتكتحل عيونهم بالتراب والغبار الناتج عن حركة الأرجل وهي صورة من أدق صور مهيار الديلمي وأكثرها إبداعا ، وإن كان قد استحضرها من قول الخنساء اللاحق الذكر ، إلا أنه أبدع في صياغتها من جديد ، وكانت الخنساء قد قالت في هذا السياق من قبل في رثاء أخيها صخر :

قَذَىً بِعَيْنِكِ أَمْ بالعَيْنِ عُوَّارُ   أَمْ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ من أَهْلِهَا الدَّارُ[(١)]

فعيون الشاعرة أصابها الرمد ، لشدة البكاء فيحسبها الناظر (قذى) وهو تجمع الغبار في العين . وهي الفكرة ذاتها التي أخذها الديلمي إلاَّ أنه أبدع في صياغتها من جديد ، بصورة جميلة تفضل صورة الخنساء ، وإن كنا نلحظ إحكام النص في قولها ، إذ" الجمل يتبع بعضها وفقا لنظام سديد ، حيث تسهم كل جملة في فهم الجملة التي تليها فهما معقولا" [(٢)].

وحسبنا هذه الأمثلة التي اتصلت بالتناص في شعر الديلمي وشعر الخنساء ولعلنا نلحظ أنها جاءت في الرثائيات ، مما يعني أن رثائية الخنساء في صخر كان لها شهرة بالغة ، ما انفكت مصدراً من مصادر استلهام الشعراء اللاحقين لها ولمعانيها ولصورها ولدلالاتها ولألفاظها .

[(١)] الخنساء ، ديوان الخنساء ، ص٤٥ .

[(٢)] زكريا إبراهيم ، بناء الجملة في شعر الخنساء ، إشراف علي ابو المكارم ، جامعة القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٦ ، ص ٣٢.

ومن تقاطعات النموذج الشعري في شعر مهيار الديلمي ، ما تبدى من تناص مع أشعار الشاعر المخضرم أبي ذؤيب الهذلي (ت ٢٧ هــ) فمن ذلك ما نجده من تواصل أدبي مع عينيته المشهورة ، يقول الديلمي :

وَمُحدّثٍ بالخلدِ بَعْدَك جهلُهُ   وَجَدَ الشَّماتَةَ حلوةً فَتَجرَّعا

لَمْ تُشفِهِ مِنك الحياةُ بِجُهدِهِ   فشفاه مَوْتَكَ عاجزاً فتودَّعا

لا يشمتنّ وإنْ أقام مُؤخراً   لا بُدَّ أن يقفوكَ ذاكَ المَصْرَعَا[١]

فهذه اللوحة الرثائية التي تتناول جوانب الحكمة والتأمــل فـــي المــوت ، ومــا يحيطها علائق نفسية، ينسجها الديلمي علـــى طريقــة أبـــي ذؤيـــب الهــذلي ، مستمداً منه القافية والدوال والمعاني ، فالأبيــات تعبــر عــن المــوت بوصــفه خاتمة الأشياء والكائنات ، والشاعر إنما يشير إلـــى مســألة الشــماتة بــالموت ، الذي لا يقتصر على أحــد دون أخــر فهــو يــدرك كامــل الخلــق. فالــديلمي يتشرب قول الهذلي للتعبير عــن هــذه المســالة ، وكأنـــه أطــال النظــر فـــي رثائيته العينية التي يقول فيها :

وليأتينّ عليكَ يومٌ مرةً   يُبكَى عَلَيكَ مُقنَّعا لا تَسْمَعُ

وَتَجلُّدِي للشَّامِتينَ أُرِيُهمُ   أَنِّي لِرَيبِ الدَّهرِ لاَ أَتَضَعْضَعُ [٢]

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ١٨٩ .

[٢] أبو ذؤيب، خالد بن خويلد الهذلي ، ديوان أبي ذؤيب ، ط١ ، شرح وتحقيق أنطونيوس بطرس ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٣، ص ١٤٥.

فالشاعر يعبر عن فكرة الموت أيضاً التي ستطال سائر الخلق مضمناً قوله بالشامتين الذين لا بد أنهم هالكون ميتون ، وهو ما عبر عنه مهيار تماماً في البيت الأخير من القول السابق.

فنجد أن النموذجين الشعريين يتقاطعان ببعض الدوال نحو: (الشماتة/الشامتين) ، كذلك هناك تقاطع في المعنى ، وفي النظرة التأملية للموت ، كذلك يحيلنا حرف الروي (العين) في قول مهيار إلى حرف الروي (العين) في قصيدة الهذلي كذلك يعمل موضوع القصيدة وهو الرثاء على عقد حالة من التواصل الذهني بينهما ، ليستحيلا مقطوعة شعرية واحدة ، مندمجة في حالة شعورية واحدة ، وإن اختلفت مفردات اللغه بين القولين .

والتناص بادٍ في عينية مهيار التي قال فيها :

وَهَلْ قاتلي بَلَدٌ أن أقيم   إذا خُطَّ في غيرِهِ مَصْرَعي[١]

فهو يتحدث عن فكرة الموت من جديد ، ولكنه يستمدها من نظرة الهذلي إلى الموت من جديد ، فالديلمي يعبر عن هذه المعاني على الطريقة ذاتها

---

[١] مهيار الديلمي ، ديوان الديلمي ، ج٢ ، ص ٢٤٤ . والبيت مثبت في الديوان على هذا الشكل وعلى هذا الوزن المضطرب
.

فالموت يدرك المرء أينما حل وارتحل زماناً أو مكاناً ، وهو القول ذاته عند الهذلي :

لَا بُدّ مِنْ تَلَفٍ مُقيمٍ فانتظر أَبأَرض قَومِكَ أمْ بأُخرى المصرَعُ[١]

فالشاعر يقول إن الموت آتيك أيها الشامت سواء أكنت تنعم في بلدك وبين أهلك وصحبك أو كنت في بلاد أخرى ، وهو ما عبر عنه الديلمي في قوله أيضاً .

ومما كان من تلك التقاطعات مع قول الهذلي السابق أيضاً ، يقول الديلمي :

وَلَا عِلْمَ لي مِنْ أيّ شقّي مصرعي وفي أيِّما أرضٍ يُخَطُّ لجانبي [٢]

فنجد التقاطعات الشعرية في المعاني متطابقة وكذلك في الدوال (أرض ، مصرعي) فالديلمي يستدين السياق والمعنى والدوال من الهذلي ليعبر عن هذه الفكرة التأملية في الموت فيؤكدها .

* * *

---

[١] أبو ذؤيب ، ديوان أبي ذؤيب ، ص ١٤١

[٢] مهيار الديلمي ، ديوان الديلمي ، ج ١ ، ص ٥٩.

ثانياً : العصر الإسلامي الأموي

أ_ القران الكريم

ب_ الحديث النبوي الشريف

ج_ الشعراء الإسلاميون الأمويون

.

العصر الإسلامي الأموي

أ_ القران الكريم

يظهر التناص الديني[1] /القرآني فـي شـعر مهيـار الـديلمي بشـكل واضـح وكبير فقد جاء في ثلاثـةٍ وخمسـين موضـعاً شـعرياً ، عمـل فيهـا مهيـار الديلمي على توظيف الآيات القرآنيـة فـي شـعره ، فتـارة مقتبسـاً ، وتـارة أخرى موظفاً المعاني القرآنيـة ، ليؤكـد فكرتـه ورؤيتـه الفلسـفية الدينيـة ، فالقران الكريم كان مصدراً من أهم مصـادر شـعر مهيـار الـديلمي البلاغيـة التي كانت تدور في ديوانه ، ولعلنـا فـي ذلـك نصـل إلـى أهـم المصـادر الثقافية التي شكلت ثقافته وأغنت تجربتـه الشـعرية ، فنـراه يعتمـد اعتمـاداً كبيراً على النص القراني وما يتضمنه من قصصٍ وإشـارات دينيـة وتاريخيـة ، مما يحيل القـارئ إلـى هاتيـك الإشـارات والقصـص القرآنيـة ، فيسـمح لإحداث حالة فريدة من التواصل الـذهني بـين القـارئ نفسـه وتلـك الآيـات القرآنية ، بعد ما تواصل مهيار الديلمي نفسه ذهنيـاً معهـا. وأول مـا يطالعنـا ههنا قول مهيار:

وقالَتْ : مشيبٌ ، والجمالُ عدوُّهُ   فقلْتُ : خَضَبْناهُ ، فأينَ التَّجمُّـلُ؟

سـوادانِ ، لكنْ مؤنسٌ ومُنَفِّرٌ   وما مِنْهُما إلّا يحـولُ فينصُـلُ

وساترتُها سِنَّ الكمالِ بصبغةٍ   رأتْها فقالَتْ : صِبْغَةُ اللهِ أفضلُ[2]

---

[1]هناك الكثير من الدراسات عن التناص الديني منها : مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر لعبد المنعم محمد ، إشراف يحي عبد الرؤوف جبر ، جامعة النجاح الوطنية ، ٢٠٠٥ ، ومنها التناص الديني عند أمل دنقل ، ومنها التناص القرآني ، والتقمص النبوي في شعر محمد عفيفي مطر لأحمد كريم بلال .

[2] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص١١.

فالأبيات تتحدث عن الشيب والخضاب ، يعبر فيها الديلمي عن التأمل الأنساني في الحياة ، وقانونها الزمني وما يحدثه من تغيرات في السلوك الإنساني وصورته ، إذ يُعدُّ الشيب ظاهرة أقلقت الكثير من الشعراء العرب ، وهي قضية مطروقة في الشعر العربي ، والشاعر ههنا إذ يعبر عن هذه المسألة بهذا الحوار ، ومحاولته التخلص من الشيب الذي هو نقيض الجمال في رأيه ، فيستبدله بالخضاب /الحناء إلا أن المخاطبة في هذا الحوار تكسر التوقع عنده وعند القارئ في خاتمة القول:(رأتها فقالت : صبغةُ اللهِ أفضل)، فالشيب من عند الله ، وهو وقارٌ للإنسان وله فضائل إن هو استحكم بالمرء وهو مسلم ، ويبدو أن الديلمي استثمر هذا المعنى من قوله عز وجل (صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ)[1] ، وصبغة الله المقصودة هنا هي "دينه" بجميع ظاهره وباطنه ، إذ لا صبغة أحسن من صبغته ، والتعجب في هذه الايه يفيد التقرير ، وقد ورد في حديث رواه ((ابن حاتم وابن مزدويه أشعث بن اسحق عن سعيد بن جبير عن ابن عباس أن نبي الله صلى الله عليه وسلم – قال : إن بني اسرائيل قالوا يا رسول الله هل يصبغ ربك ؟ فقال اتقوا الله .فناداه ربه يا موسى سألوك هل يصبغ ربك ؟ فقل نعم أنا اصبغ الألوان الأحمر والأبيض والأسود والألوان كلها من صبغي)) [2].

---

[1]سورة البقرة : ١٣٨

[2] ابن كثير ، ابو الفداء اسماعيل القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤ هـ) ، تفسير ابن كثير ، م١ ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص ١٨٩ .

ومسألة الشيب هذه تبدت في كثير من شعره ، بتناصها مع الآيات القرآنية ، فهو لا يتكأ على المعاني القرآنية وتضمينها في شعره فحسب ، بل نجده يوظف التصوير القرآني أيضا ، ومن ذلك قوله :

ردَّ الزَّمانُ به شَبِيْبَةَ عيشتي   بَعْدَ اشتعالِ الشَّيبِ فِي شَعَراتِها [1]

فالشاعر يصور الشيب ناراً تشتعل في شعره ، وهو مأخوذ من التصوير القراني في قوله تعالى :(قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا) [2] ، فالآية تعني أن بياض الشيب انتشر في الرأس ، وفي هذا دلالة على الكبر ، والصورة تصور انتشار الشيب باشتعال النار ، والأصل القول اشتعال شيب الرأس ، وإنما جاء مقلوباً لإفادة المبالغة ، وهذا من باب الاستعارة في القرآن الجامعة بين الإيجاز والإبداع اللغوي ، إذ انتشر الشيب في كل جوانب الرأس ، كما تنتشر النار في الكل لا في الجزء . وهذا ما أراده مهيار الديلمي ليعبر عنه، فهو يعني أنه وصل إلى سن متقدمة في حياته ، إلا أن الممدوح أعاده إلى زمانه الأول .

ومن تناصياته الشعرية القرآنية ، قوله :

وأُري غنيَّ القومِ أنّي فوقَهُ   مَعَ خَلَّتِي أن صُنتُ عَنْهُ سُؤالي [3]

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ١ ، ص ١٦٥.

[2] سورة مريم : ٤

[3] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص ٢٠

فالشاعر يبدي حالةً من حالات العفة وصــون الــنفس، ويترفــع عــن الســؤال والحاجة ، ويؤثر الصبر على فقره وحاجته فيحسبه النــاس غنيّــا، بــل أرفــع منهم درجة ، وهذه الدلالــة المعنويــة مســتمدة مــن قــول الله عــز وجــل:(لِلْفُقَرَاء الَّذِينَ أُحْصِرُواْ فِي سَــبِيلِ اللّــهِ لاَ يَسْــتَطِيعُونَ ضَــرْبًا فِــي الأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاء مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْــرِفُهُم بِسِــيمَاهُمْ لاَ يَسْــأَلُونَ النَّــاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِــيمٌ)[١] ، فالآيــة القرآنيــة تقــول : إن هؤلاء الفقراء تحسبهم أغنياء مــن عفــتهم ، فهــم توكلــوا علــى الله ، ولا يكلفون الناس ما لا يحتاجون إليه ، ولا يُلحُّــون ، (فالجاهــل بــأمرهم وحــالهم يحسبهم أغنياء من تعففهم في لباسهم وحــالهم ومقــالهم) [٢] ، وحــال هــؤلاء الفقراء المتعففين هو حــال مهيــار الــديلمي أمــام أخلائِــه الأغنيــاء الــذين يجهلونه لما يبديه من عفة وإجحــام عــن الســؤال ، ومــن التنــاص المتصــل بالقرآن الكريم قوله :

إنْ جَنَحَ الأعــداءُ للسّلْمِ أو ... تَــلاوَذُوا[٣] منــكَ إلى مَهْرَبِ
كتْبتَ لو قلتَ ، فقــالَ العِدا ... أعــزلُ لم يَطْعَنْ ولم يَضربِ
أو ركبُوا البغيَ إلَــى غارةً ... طَعَنَتْ ، حَتّى قِيلَ لَمْ يكتُبِ[٤]

يدعو الشاعر إلى إكثار الطعن والقتال في الأعداء إن هم أصروا على القتال

---

(١) سورة البقرة : ٢٧٣

(٢) ابن كثير ، تفسير ابن كثير ، ج١ ، ص ٣٢٥

(٣) تلاوذوا : لاذ به يلوذ لوذا ولواذا ولياذا أي لجأ إليه وعاد به :ابن منظور ، لسان العرب ، مادة :لوذ.

(٤) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٨١ .

وركبوا الغارات في بغيهم ، إلا أن الديلمي سرعان ما يدعو إلى الجنوح إلى السلم ، إن الأعداء جنحوا لذلك واختاروه من بعد هزيمة ، وهذا المعنى (دالاً ومدلولاً) مستمد من قوله عز وجل(وَإِن جَنَحُواْ لِلسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)(١) ، والجنوح في الآية القرآنية الميل إلى الشيء ، فإن مال الأعداء إلى السلم والمصالحة والمهادئة ((فاجنح لها))(٢) أي اقبل ذلك ، وهذا في مجمله يحيلنا إلى إشارة تاريخية معروفة وهي صلح الحديبية (٣) وفيه طلب المشركون الصلح من رسول الله عليه السلام فاستجاب لهم.

ومن توظيفه للمعاني القرآنية في هذا الجانب قوله :

وَلَوْ أَنَّهَا لِلسَّلْمِ جَانِحَةٌ مَعَي لَكَانَتْ عَلى الشَّحْنَاءِ(٤) بِي تَتَحَبَّبُ(٥)

---

(١) سورة الأنفال : ٦١ .

(٢) ابن كثير ، تفسير ابن كثير ، ج٢ ، ص٣٢٣

(٣) محمد حسين هيكل ، حياة محمد ، ط١٥ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص٣٨١ ، ٣٨٢ : صلح الحديبية ، وفيه تهادن الرسول عليه السلام وقريش عشرة سنين ومن شروطه : من جاء قريشاً من رجالِ محمدٍ لم يَرُدُّوه عليه ، ومن أتى محمداً من قريش بغير إذن وليِّه ردَّه عليهم ، ومن أحب مخالفة قريش أو محمد فلا جناح عليه ، وفيه أن يرجع محمد وأصحابه عن مكة عامهم هذا على أن يعودوا إليها في العام الذي يليه فيدخلوها ويقيموا بها ثلاثة أيام ومعهم من السلاح السيوف في قُربها ولا سلاح غيرها .وكان هذا الصلح قد تم في عام ٦٢٨م.

(٤) الشحناء : الحقد والمساواة :ابن منظور ، لسان العرب ،مادة: شحن

(٥)مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١٤٢ ..

فنراه يوظف الدَّال ومدلوله (للسلم جانحة) وهــذا التنــاص يتكــرر فــي قــول الشاعر وهو يوظف الألفاظ القرآنية ، نحو قوله :

وَأَعْلَـــمُ لَو صَاعَبتُهنَّ بِأَنَّنِي أُحَارِب شَيْئَاً ثُمَّ أَجْنَحُ لِلسَّلْمِ[(١)]

فالشاعر تارةً يُحارب وتارة يُصالح ، ومن أمثلة التناص القرآني قول مهيار :

وعادَ بَرْداً وسلاماً بِكَ لي مَا تُوقِدُ الدنيا ومَا تَحْتَطِبُ[(٢)]

فمهيار يقول : إنَّ الشرور والمعاناة والألم التي أوقـدتها لــه الـدنيا أصـبحت كلها (برداً وسلاماً) بسبب هذا الممدوح ، فهــو يصــور تلــك الشــرور بالنــار التي تهيأت له ، ولكن الديلمي يرى في ممدوحه مُخلصــاً إذ أحــال تلــك النــار إلى سلام آمــن ، مســتلهما هــذا المشــهد الشــعري دالاً (بــرداً وســلاماً) ، ومدلولاً (معناهُ) ، من قصة إبراهيم عليــه الســلام فــي القصــص القرآنـــي ، إذ يقول عزَّ وجــلْ :(قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَــرْدًا وَسَــلامًا عَلَــى إِبْــرَاهِيمَ) [(٣)] ، فقول الديلمي وقول الآية يُحيلانا إلــى قصــة إبــراهيم عليــه الســلام بعــد أن كسر الأصنام فسألوهُ : من فعل هــذا بآلهتنــا يــا إبــراهيم ، فأجــابَ اســألوا كبيركم هذا ، فما كان منهم أن وضعوه بمنجنيــق وألقــوا بــه فــي النار،فقــال إبراهيم آنذاك حسبي الله

[(١)] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٣٥٣ .

[(٢)] المصدر نفسه ، ج١ ، ص٩٢ .

(٣) سورة الأنبياء: ٦٩.

ونعم الوكيل فنجّاه ربه من تلك النار ، فأمرها بـأن تكون باردة وآمنة ، إذ أتبعها بالدال (سلاماً) خوفاً من أذى بردها فلا تضر به[١] ، والديلمي إنما يستحضر القصة ، فيجعل نفسه معادلاً فنياً لشخصية إبراهيم عليه السلام وما يقتضي ذلك من رفض عبادة الأصنام وعبادة الأشخاص ورفضه لما تفشى من مظاهر الرياء والنفاق الإجتماعي في عصره وما يتوافق مع دوال الآية القرآنية السالفة الذكر قوله :

أدْرَكْتُ حَالِيَ فَكَانتْ بِالنَّدَى   فِي ضِرَامِ الفَقرِ بَرْدَاً وسَلامَاً[٢]

فالشاعر يجعل للفقر ناراً ، ولكنها كنار إبراهيم عليه السلام أيضاً بسبب ذلك الممدوح ، ومن تناصياته القرآنية ما تبدّى في قوله وهو يدعو إلى إعداد القوة والعدة للحرب ، يقول :

كَمَا اقتَرَحْتَ ، حربُهمُ وسلْمُهُمُ   شَدُّوا رِباطَ الخيلِ أوشِدُّوا الحُبا[٣] (٤)

وفي هذا القول استحضار للآية القرآنية :

---

[١] ابن كثير ، أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي ، قصص الأنبياء ، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،١٩٨٧م ، ص ١٢٠ وما بعد.

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص ٣٣٠ .

[٣] الحُبا : الحابي من السهام : الذي يزحف إلى الهدف إذا رُمِيَ به :ابن منظور ، لسان العرب مادة (حبا) .

[٤] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ١٢٣

(وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لاَ تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لاَ تُظْلَمُونَ)[١] ، فالآية تدعو إلى إعداد القوة والسلاح ، وإلى جُهُوزية الخيل بوصفه عدة الحرب الأساسية.

ويبدو أن الديلمي كان واسع الإطلاع على القرآن الكريم الذي أسهم إسهاماً كبيراً في تشكل ثقافته الدينية ، وخير دليل على ذلك قوله في فضل أهل اليمين على أهل الشمال ، وهي مسألة جلية في القرآن الكريم[٢] يقول الديلمي :

يُسوُّون في البطشِ كِلتَا اليدينِ ويَنسَونَ فضلَ اليمينِ الشِّمالا[٣]

فعجز البيت يُحيلنا إلى العديد من الآيات القرآنية ، التي تحمل نفس المعنى ومن ذلك قوله تعالى : (يَوْمَ نَدْعُو كُلَّ أُنَاسٍ بِإِمَامِهِمْ فَمَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَأُولَئِكَ يَقْرَؤُونَ كِتَابَهُمْ وَلاَ يُظْلَمُونَ فَتِيلاً)[٤] ، فالآية تشير إلى فضل اليد اليمنى .

---

[١] سورة الأنفال : ٦٠ .

[٢] للوقوف عند هذه المسألة وفق سياقها القرآني انظر السور : الكهف : ١٨ ، والبلد: ١٨ ، وطه : ١٧ ، والزمر : ٦٧ ، والفتح : ١٠ ، و النحل : ٤٨ ، وسبأ : ١٥ ، والمعارج : ٣٧ ، والعنكبوت : ٤٨ ، والأحزاب : ٥ ، والصافات : ٣٩ ، والحاقة : ٤٥ .

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٤٠ .

[٤] سورة الإسراء ٧١ .

ومنه الآيات : (وَأَصْحَابُ الْـيَمِينِ مَـا أَصْـحَابُ الْـيَمِينِ ٢٧فِـي سِـدْرٍ مَّخْضُودٍ٢٨وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ٢٩وَظِلٍّ مَّمْـدُودٍ٣٠) (١) ، ومنـه الآيـاتـان(وأَمَّـا إِن كَانَ مِنَ أَصْحَابِ الْيَمِينِ ٩٠ فَسَلامٌ لَّكَ مِـنْ أَصْـحَابِ الْـيَمِينِ٩١) (٢) .

ومنه قوله :(فَأَمَّا مَنْ أُوتِـيَ كِتَابَـهُ بِيَمِينِـهِ ٧ فَسَـوْفَ يُحَاسَـبُ حِسَـابًا يَسِيرًا٨) (٣)

ومنه قوله :(فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْـرَؤُوا كِتَابِيَـهْ ١٩ إِنِّـي ظَنَنتُ أَنِّي مُلاقٍ حِسَابِيَهْ ٢٠فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ٢١) (٤).

ومنه : (كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ٣٨إِلاَّ أَصْحَابَ الْـيَمِينِ٣٩فِـي جَنَّـاتٍ يَتَسَاءَلُونَ٤٠عَنِ الْمُجْرِمِينَ٤١) (٥) .

فهذه الآيات تشير إلى حقيقة واحدة وهي فضل أهل اليمين على الشمال ، وهي عيار من معايير البركة والقرب من الله عز وجل ، ومن تنفيذ أوامره.

---

(١) سورة الواقعه : : من ٢٧ – ٣٠

(٢) سورة الواقعه : ٩٠/٩١

(٣) سورة الانشقاق : ٨/٧

(٤) سورة الحاقة : ٢١/٢٠/١٩ .

(٥) سورة المدثر : ٣٨-٤١ .

فالشاعر إنما يتواصل مع النص القرآني ليؤكد لنا أفكاره وأن أعمال الخير الدنيوية تفضي إلى نهاية سعيدة عند الله فلا انفكاك بين تلك الأعمال والثواب يوم الآخرة

ومن التناص القرآني قوله :

أنا من سمعتَ له وتسمعُ آنفاً غُرراً[١] رِشاقاً في الكلامِ جِزالا

ما اجتزْنَ بالآذانِ كُنَّ مفاتحاً وعلى قلوبِ عداكُمُ أقفالاً [٢]

فالشاعر يقول : إن ممدوحه سمع من كلامه وشعره الجزل الرشيق ، في حين لم يسمع أعداؤه هذا الشعر فكانت آذانهم مقفلة كقلوبهم مقفلة على الإيمان ، وهذا مستمد من قول الله عز وجل (أَفَلا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا) [٣] ، فالآية القرآنية تقرن القلب بالباب عليه قفل ، لا يفتح إلا بزواله ، فقلوب هؤلاء مقفلة لعندِهم وإصرارهم على عدم تدبر آيات القران والتفكر فيها ، بيد أن الآية تأتي بالدال (قلوب) نكرة وبالدال (أقفالها) مضافاً إلى الضمير ، فيكون بحكم المعرفة فتذكير الأول لإدخال قلوب كل من لا يتدبر القرآن دونما استثناء ، في حين نجد الديلمي يأتي بالدال (قلوب) مضافاً وبالدال (اقفالاً) نكرةً ، فهو يريد الأعداء على وجه الدقة والحصر وكأنه يعلم قصد عز وجل بتنكيره (قلوب).

---

[١] الغُرر : ما رق من قول سديد: ابن منظور ، لسان العرب ،مادة : غرر.

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ٣ ، ص ٦٢ .

[٣] سورة محمد : ٢٤ .

فوظفه وفق سياق نحوي مختلف ليخدم قصيدته ، ومن التناص القرآني قول مهيار :

ورِدْ خَفيفَ الظهر حَوْضَ أُسْرَةٍ إنْ ثقّلوا الميزانَ في الخير ثَقُلَ [(١)]

فالشاعر يقول في معرض قصيدة له يذكر فيها مناقب علي بن أبي طالب كرم الله وجهه : إن العمل الخيّر هو شرط الميزان عند الله في إشارة منه إلى الآية القرآنية : (فَأَمَّا مَن ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ٦ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ٧) [(٢)] ، فالآية تقول إن ميزان المرء يثقل بأعمال الخير والعبادة التي تفضي إلى حياة هانئة راضية ، وهذا يحيلنا إلى آية اخري تعبر عن الشيء ذاته ،(فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ) [(٣)] ،وعمل الخير هنا ليس مشروطاً بالحجم ، فالله عز وجل لا يضيع مثقال ذرة تراب عند الحساب ، ومن استحضار الآيات القرآنية يقول الديلمي :

وَلَقدْ رأيتَ فهل رأيّتَ كموقفٍ بالنّعفِ[(٤)] يُلبَسُ حقُهُ بالباطِلِ [(٥)]

[(١)] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ٣ ، ص ١١١ .

[(٢)] سورة القارعه : ٧/٦ .

[(٣)] سورة الزلزلة : ٧

[(٤)] النعف : الإنتعاف : وضوح الشخص وظهوره ، ويقال من أين انتعف الراكب أي من أين وَضَحَ ومن أين ظهر : ابن منظور ، لسان العرب : مادة نعف : والدال يتصل بمعاني الظهور والوضوح ، وبهذا قد يستقيم معنى البيت

[(٥)] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص١٨٣

فالشاعر يشير في عجز البيت إلى مسألة الحق والباطل ، فالحق واضح بيّن والباطل كذلك ، ولا يمكن إلباس الحق بالباطل ، وهذا مستمد من محيط النص القرآني دونما تغيير فيه ، كما في قوله تعالى :

(وَلاَ تَلْبِسُواْ الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُواْ الْحَقَّ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ) (١)

فيخاطب الله اليهود بأن يظهروا الحق ولا يكتموه ، ونهاهم عن تزامن الشيئين معاً فوظف الشاعر هذا المعنى في قوله السالف .

ومن تقاطعات نموذجه الشعري مع القرآن الكريم ، للتعبير عن وصف إنبلاج الفجر في سياقٍ مختلف ، يقول الديلمي :

يَلُفّني الغصنُ أو تضاجعني الـ ـدُّميّةُ أَجني طَوْرَاً وألْتَزِمِ

حتىّ إذا الفجرُ كانَ خَيْطين أو كَادتْ عقودُ الجَوْزاءِ تَنْفَصِمُ(٢)

فالشاعر يعبر عن صفة لهوه في الليل مع فتاته ، وهو ما عبر عنه في الأبيات السابقة لهذين البيتين من القصيدة ، إذ يستمر اللقاء حتى انبلاج الفجر ، والعرب يسمون ضوء الصبح وما يختلط به من حلكة الليل خيطاً .

(١) سورة البقرة : ٤٢

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٢٥٩ .

وهذا مستمد من قوله عزّ وجل :

(..وَكُلُواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّواْ الصِّيَامَ إِلَى الَّليْلِ ..)[1]

وسياق الآية القرآنية يتحدث عن الصيام ، وَحَدّ الامتناع عن الطعام والشراب ليلاً ، فإذا ما تبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود توقف الصائم عن الطعام ، وهذا ما وظفه الديلمي وهو أنه يتوقف عن لهوه مع فتاته إذا ما أتى الفجر، فيتفرقا ، فلا يُكتشف أمرهما .

ويستمد الديلمي نظرته الفلسفية في الحياة والموت من القرآن الكريم ، يقول:

أقَمْتُ وَسَارَ السَّابقونَ فَسرَّني وَمَا ظَعَنَ الجِيْرَانُ إلاّ لأظْعَنَا[2]

فالشاعر يستعير للموت صورة الظعن ، فمن لا يظعن اليوم لابد أنه ظاعن غدا ، إذ كل بني آدم ميت لا محالة ، وهذه الصورة استُمدت من معنى الصورة القرآنية: (كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ الْغُرُورِ)[3] ، فالله عز وجل يقول إن كل ما في الخليقة من إِنس وجن وملائكة لامحالة ميت ويبدو أن في هذه الآية تعزية لكل الناس إذ لن يبقى

[1] سورة البقرة : ١٨٧ .

[2] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص ٥٢ .

[3] سورة آل عمران : ١٨٥ .

على وجه الأرض واحد منهم ، فاستمدها الديلمي لتعزية ممدوحه في مصابه ، وإن كنا لا نجد تناصاً لا من قريب ولا من بعيد في الألفاظ بين القولين ، إلا أن التناص في المعنى متطابق ، ولا يُفضي إلا إلى حقيقة واحدة مؤدّاها : لا توجد نفس مستثناة من الموت . ومن التواصل الذهني وهو حالة من حالات التناص مع الآيات القرآنية ما عبّر عنه مهيار الديلمي وهو يستحضر معاني القرآن الكريم وصوره وقصصه ، يقول الديلمي :

يَرقَى بِفَضلِكُمُ وَيَهْبِطُ سَادةُ الـ ... أَملاَكِ في طَــه وفي ياسينِ

مُحيَتْ خَطِيئَـةُ آدَمَ بَذرِيْعَـةٍ ... مِنْكُمْ وَجَاهٍ في الدُّعَـاءِ مُعيـنِ

ونَجَـا بِكُمْ فِي فُلْكِهِ المشحُونِ ... نُوحٌ وَفُرِّجَ هَمُّهُ ذو النـونِ(١)

فالشاعر ههنا يشير إلى سورة (طه) وسورة (ياسين) وخطيئة آدم عليه السلام ومحنة يونس عليه السلام . وهو يبالغ في قوله إذ كان لممدوحه الذريعة التي جعلت من هاتيك الخطوب خلاصاً لأصحابها وذلك بسبب دعائه الموصول ، وقول الديلمي إنما هو مستمد من القرآن الكريم ، يقول الله عزّ وجل :

(فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ)(٢)

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص ١٢١ .

(٢)سورة البقرة : ٣٧ .

ومنه أيضاً : (فَأَكَلا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى ١٢١ ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى١٢٢)[١] .

(والخطيئة التي أشار إليها السياق هي أن الشيطان أزل آدم وحواء عن الجنة فأخرجهما مما كانا فيه أي مكان النعيم والنضرة والسرور إلى دار التعب والكد والنكد ، وذلك بما وسوس لهما وزينه في صدريهما)[٢] ، فكان منهما أن أكلا من الشجرة ،وتحيلنا هذه الأبيات إلى قصة نوح عليه السلام وفلكه المشحون ، يقول الله عزّ وجل :

(قَالُوا لَئِن لَّمْ تَنتَهِ يَا نُوحُ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمَرْجُومِينَ١١٦قَالَ رَبِّ إِنَّ قَوْمِي كَذَّبُونِ١١٧فَافْتَحْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ فَتْحًا وَنَجِّنِي وَمَن مَّعِي مِنَ الْمُؤْمِنِينَ١١٨فَأَنجَيْنَاهُ وَمَن مَّعَهُ فِي الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ١١٩)[٣] .

فقوم نوح عليه السلام كانوا قد طلبوا منه الشفاعة إلى ربه ، فلما دعا لهم ودعاهم إلى إفراد عبادة الله دونما شرك به ، أقاموا له العداوة ولمن آمن به ، وتوعدوهم بالرجم[٤] .

---

[١] سورة طه : ١٢١،١٢٢ .

[٢] ابن كثير ،أبو الفداء القرشي ، قصص الأنبياء ، ص٢٥ .

[٣] سورة طه الشعراء : ١١٦ – ١١٩ .

[٤] ابن كثير ، قصص الأنبياء ، ص٧٢ .

فأوحى الله عز وجل إليه أن يصنع الفلك ، فَسَخِروا منه لأنه يصنعها في البر ، فجاء الطوفان ونجَّا اللهُ نوحاً ومن معه في السفينة[1]

وتحيلنا الأبيات السالفة في قول الديلمي إلى قصة (ذي النون) يونس عليه السلام ، يقول الله عز وجل :

(وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلاَّ أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ٨٧فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ٨٨) [2] .

فالآية تختزل قصة يونس عليه السّلام عندما ذهب مغاضباً بسبب قومه ، وركب السفينة فلجت بهم ، وثقُلت بما فيها ، وكادوا يغرقون فالتجئوا إلى القرعة فوقعت ثلاثاً على يونس عليه السّلام ، وكانوا في كل مرةٍ يأبون ذلك ، إلاّ أن القرعة الثالثة وقعت عليه أيضاً ، فألقى بنفسه في البحر فقدَّرَ له الله حوتاً فابتلعهُ ، فدعى اللهَ في الظلماتِ : (لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين) ، فنجاه الله من ذلك[3] .

فالشاعر يستلهم القصص القرآني في شعره ، ويوظفه في سياق مختلف متكئاً على الألفاظ : (الفلك ، المشحون ، نوح ، ذو النون) .

---

(١) انظر تفاصيل القصة : ابن كثير ، قصص الأنبياء ، ص ٦٤-٨٨ .

(٢) سورة الأنبياء : ٨٧/٨٨ .

(٣) انظر تفاصيل القصة : ابن كثير ، قصص الأنبياء ، ص ٢٥٦-٢٦٣

وتتجلى تقاطعات النموذج الشعري عند مهيار والقرآن الكريم ، وهو يعبر عن تفرد ممدوحه بالعلياء والطموح ، يقول مهيار :

سَهِرْتَ وَنَــامَ النَّاسُ عَمَّا رأيتَهُ   كأنّـكَ للعَلْيَـاءِ وَحْـدَكَ طَامِـحُ

وَجَارَيْتَ سيبَ البحرِ ثم فَضَلْتَهُ   وَهَلْ يَسْتَوِي البَحْرانِ عَذْبٌ ومَالِحُ[١]

فالشاعر يرى في ممدوحه فــرد زمانــه ، وينعتــه بنعــوت الشــرف والســمو والطموح ويستخدم الطبــاق فــي عجــز البيــت الثــاني (عــذب،مالح) ليبــين للقارئ / السامع المقارنة بين ممدوحه وبــين غيــره مــن الملــوك والأمــراء ، فهو البحر العذب ، وفي هذا كناية عن الكرم والجــود . وهــذه الفاصــلة بــين البحرين : العذب والمالح استمدها مهيــار الــديلمي مــن القــرآن الكــريم فــي قوله تعالى : (وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُــرَاتٌ سَــائِغٌ شَــرَابُهُ وَهَــذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَمِن كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْمًــا طَرِيًّــا وَتَسْــتَخْرِجُونَ حِلْيَــةً تَلْبَسُــونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ) [٢]

فالآية القرآنية تقارن بين الكافر والمؤمن فلا يســتويان كمــا لا يســتوي البحــر والنهر ، فالنهر ماؤه عذب وهو المــؤمن والبحــر مــاؤه مــالح وهــو الكــافر وهذا يدل على أوجه الاختلاف بين الشتيتين .

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢٢٥ . السَّيب : العطاء ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سيب.

(٢) سورة فاطر : ١٢ .

فقول الشاعر الديلمي يتقاطع مع الآية في أسلوب طباق الإيجاب : (عذب ومالح) وهي الألفاظ ذاتها كما يتقاطع القولان في المعنى أيضاً .

ومن التناصيات قول الديلمي :

قُمْ حَدِّثِ اللَّيْلَ عَن أَوَاخِرِهِ   إنَّ مَقَام الصَّبوح مَشهودا[1]

فالشاعر يرى في حديث الليل فضلاً عن حديث النهار ، لما يقتضيه من تواصل وجداني مع الله ، وهو يحيلنا في عجز البيت إلى قوله عز وجل: (
أَقِمِ الصَّلاةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآنَ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا ٧٨وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَّكَ عَسَى أَن يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا)[2] ، فالآية تشير إلى الوقت ما بين زوال الشمس ومنتصف الليل وهو الوقت الذي يُشهد فيه الصلوات الأربعة الظهر والعصر والمغرب والعشاء ، ثم تعقب الآية : إلى غسق الليل وقرآن الفجر ، أي قيام الليل حتى صلاة الصبح فالآية تدعو في مجمل معناها إلى تواصل العبادة حتى الصباح الذي تشهده ملائكة الليل وملائكة النهار ،فالشاعر يضمن قول الله عز وجل ((إن قرآن الفجر كان مشهوداً)) بقوله إن مقام الصبوح كان مشهوداً ، فهو وإن جاء التقاطع اللفظي في دال واحد وهو (مشهود) ،إلا أن قوله بالمعنى ذاته في الآية القرآنية التي ضمن معناها ههنا .

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢٣٣ .

[2] سورة الإسراء : ٧٨/٧٩ .

ويرسم لنا الديلمي لوحةً شعريةً تقــوم علـــى الحكمـــة الدينيـــة المســـتمدة مـــن نظرة القرآن الكريم إلى الحياة الدنيا ، فيقول :

يَا عَاشِقَ الدُّنْيَا ، النّجاءَ فإنَّها إنْ سَاعدَتْ وَصلَتْ بنيَّة هاجرِ

لا تَخْدَعنَّكَ بالسّرابِ فَلَمْ تَدَعْ ظَنَاً يُرَجِّمُ فيهِ وَجْه السَّافِرِ

واردُدْ لِحاظَكَ عَنْ زَخَارِفها تَفُز إنَّ البلاءَ مُوَكَّلٌ بالنَّاظِرِ(١)

وهذا القول لمهيار استحال حكمة معبرة من حكم الإنســـان ، فهـــو يـــدعو إلـــى الأقلاع عن زخارفها ومغرياتها وهي خادعة كالســـراب ، لا حقيقـــة لـــه وهـــو إذ يصوغ هذا التعبير ، فإنما استمده من قول الله عز وجل :

(يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلا تَغُرَّنَّكُمُ الْحَيَاةُ الـــدُّنْيَا وَلا يَغُـــرَّنَّكُم بِاللَّـــهِ الْغَرُورُ)(٢) ، فالآية تنهى عـــن الوقـــوع بملـــذات الـــدنيا وزخرفهـــا ونعيمهـــا والوقوع بمكائد الشيطان وإغرائه ، فوعد الله حقٌ والنشور آت لا محالة .

ويحيلنا قولة السابق الذكر ايضاً إلى قولة عز وجل :

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٣٤٦ : ومن ذلك قول مهيار : ج٢ ، ص ٨:

ونفسٌ حرةُ لا يزدهيها حلى الدنيا وزخرفها المعار

ومنه أيضاَ لمهيار : ج٢، ص١٦٧:

فما الحياة وإن طالت بصالحةٍ لمن يعد متاعاً بائراً سقطاً

(٢) سورة فاطر : ٥

(كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ الْغُرُورِ) [1] .

فالدنيا زائلةٌ وحالها حقيرٌ والتعلق بها لا يؤدي إلى الفوز بالآخرة . ويخلص الديلمي في قولة في البيت الثالث إلى أن البلاء مُوَكلٌ بالناظر ، وفي هذا حكمةٌ وقيمةٌ أخلاقية ودينية ، فالإسلام حث على رفع البصر لما فيه من مهالك ، وهو ما يتوافق وقوله وقوله عز وجل : (قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَلِكَ أَزْكَى لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ) [2] ، فالبلاء واقع في الاسترسال والنظر إلى المحرمات ومن غض البصر أيضاً الكف عن النظر إلى المباحات من زينة وجمال الدنيا ،وقول الديلمي يحيلنا إلى قوله عز وجل : (وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً) [3].

فالآية تقول أن المرء لمسؤولٌ عن سمعه وبصره إذ لا يحل له النظر إلى ما لا يحل له من محرمات من النساء الأجنبيات أو غيرها من المفاتن التي تؤدي إلى الفتنة .

وقول الشاعر في معناه يحمل المعاني ذاتها فهو يدعو إلى ترك زخارف الدنيا وعدم النظر إلى محرماتها لأن فيها هلاك المرء ، وغضب الله عز وجل .

---

[1] سورة آل عمران : ١٨٥ وسورة : الحديد : ٢٠.

[2] سورة النور : ٣٠

[3] سورة الإسراء : ٣٦.

والتناص في قول مهيار يتبدى واضحاً وهو يستمد من القرآن الكريم المعاني للتعبير عن إيمانه بأن الرزق هو من عند الله ، يقول الديلمي :

وَمَا كَانَ الغِنَى إلاَّ يَسِيْراً   لَوْ انَّ الرِّزْقَ يَبْعَثُهُ اجتِهادِي [١]

فالشاعر يؤمن بأن الله هو الذي يبعث الرزق ، وليس إجتهاده وجِدُّهُ ، في إشارة منه إلى قوله عز وجل : (إِنَّ اللَّهَ هُوَ الرَّزَّاقُ ذُو الْقُوَّةِ الْمَتِينُ) [٢] ، ومنه قوله (وَالَّذِينَ هَاجَرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ ثُمَّ قُتِلُوا أَوْ مَاتُوا لَيَرْزُقَنَّهُمُ اللَّهُ رِزْقًا حَسَنًا وَإِنَّ اللَّهَ لَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ) [٣] ، ومنه (وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ **كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللَّهِ** وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ) [٤] ، وتتجسد طريقة التناص في شعر مهيار والنص القرآني ، بما قاله وهو يريد معنى العلاقة بين الآباء والأبناء مستخدماً الدال (جناحه الذي يفشي باستحضاره النص القرآني في هاتيك العلاقة ، يقول الشاعر مصوراً ممدوحه وهو يحنو على رعيته بالأب الحاني الذي يمد جناحه على بنيه ، يقول :

مَدَّ على الدولةِ مِنْ جَنَاحِهِ   ما مَدَّ عطْفاً لِبَنِيه الوالِدُ [٥]

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٢٥٧.

[٢] سورة الذاريات : ٥٨

[٣] سورة الحج : ٥٨

[٤] سورة البقرة : ٦٠

[٥] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٢٩٣

فالشاعر يقلب معنى الآية القرآنية التي تدعو إلى طاعة الوالدين ، والإحسان إليهما ، فأخذ الديلمي هذا المعنى وقلبه فجعل الأب هو الذي يحنو على ولده ، تقول الآية القرآنية : (وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا) [١] فالآية تدعو الأبناء إلى إلانة الجانب للآباء وللأمهات معاً ، والرحمة ههنا تعني الشفقة ، والخفض بمعنى التواضع لهما بفعلك [٢] .

ويتجلى التناص وفاعليته في شعر مهيار وهو يتناول جانباً من جوانب العقوبات في الإسلام ، يقول :

قَتَلتْ حيْنَ أَصابَتْ خَطَأً وَقصاصُ القتلِ للقاتِلِ عَمْدا [٣]

فالشاعر يتحدث عن القتل العمد ، وجزاؤه القتل ، وهو في ذلك يستحضر الآية القرآنية التي تناقش هذا الحكم ، يقول عز وجل ((ومن قتل مؤمنا متعمداً فجزاؤه جهنم خالداً فيها وغضب الله عليه ولعنه وأعد له عذاباً عظيما)) ، فالآية تعد القاتل العمد كالكافر جزاؤه النار والعذاب ، وحد ذلك في الشرع القص وهو قطع الرأس ، أي القتل في الدنيا والعذاب.

---

[١] سورة الإسراء : (٢٤)

[٢] ابن هشام ، تفسير ابن هشام ، ص ١٢٣

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٣٣٣

.

ويستحضر مهيار الديلمي الألفاظ القرآنية في بناء صورتة وهو يتحدث بها عن القوافي ، يقول :

فَمَا بَالُ بِكر حُرَّةٍ بَعَثْتُ بِها إِلَيْكَ القَوَافِي مِن عَوانٍ وِمن بِكرِ[1]

فالشاعر يطوع الدَّالين : عوان / بكر ، في قوله وهو ينعت القوافي ، فقوافيه جديدة مبتكرة وشعره لم يُطرق ، وهذا ما يليق بالممدوح ، وهذان الدالين كانا في ذاكرة الشاعر القرآنية ، يقول الله عز وجل (قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ فَارِضٌ وَلاَ بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُواْ مَا تُؤْمَرُونَ)[2] .

فالآية القرآنية تشير إلى أن هذه البقرة ليست فارضاً : أي كبيرة متقدمة في السن ، ولا بكر : أي صغيره بجامع عدم الولادة في كلتا الحالتين ، فالفارض المسنة التي لا تلد والبكر الفتاة الصغيرة التي لا تلد أيضاً .

والشاعر يستدين هذه الألفاظ ويسقطها في وصف قوافيه التي لم تُطرق من قبل، بمعنى أن شعره مبتكراً وقوله لا يجري على مجرى أحد وهذا ما يطرب السامع والممدوح ، تماماً كما تسر البقرة الناظرين بفرادتها ولونها .

وتستحكم الألفاظ القرآنية في شعر مهيار ، فها هو ذا يستدين التركيب : (العروة الوثقى) في تصوير ممدوحه الذي يناديه في قوله :

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص٢٤ .

[2] سورة البقرة ٦٨.

يَا عُروَتي الوثقَى أعِدْ نظْرةً   في خلَّةِ مَنبوذةٍ بالعرا[١]

فالشاعر يرى في ممدوحه الإيمان ، وهنا يقتضي فيه رأب الصدع ولم شمل الأخلاء الذين تفرقوا بالعراء ، والإحالة هنا إلى قوله تعالى (لاَ إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ)[٢] ، فالآية تشير إلى العروة الوثقى وهي تعني الإسلام والقرآن أو الإيمان أو الهدى ، وكل ذلك يتأتى لنا من قوله (فمن يكفر بالطاغوت) فسياق الآية يؤكد هاتيك المعاني وهو ما يستنتج من الدال الطاغوت وهو الشيطان الذي هو نقيضها .

وتتجلى تناصيات الديلمي مع الألفاظ القرآنية وما تؤدي إليه من معان سامية ما نجده في قوله وهو يعبر عن ممدوحه وكيف يحمي الأراض ويحافظ عليها ، فينعت هذا بالتجارة التي لا تبور وهي تجارة المؤمنين بالله لا بالحياة الدنيا ، يقول الديلمي :

تَشْهَدُ في المنْصبِ الكَرِيم وَتَحْـ   ـمِي العِرضَ و العِرضُ مهمل شاغر

تَجـارَة لا تبـورُ والمشتـريَ   سَمعُـك منهـا وقـلـىَ التَّـاجر[٣]

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ٤٩ .

[٢] سورة البقرة : ٢٥٦ .

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص٩٨.

والشاعر يستعير هذا التركيب (تجارة لا تبور) مما دار في ذاكرته من الألفاظ القرآنية في قول الآية القرآنية : (يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنجيكُم مِّنْ عَذَاب أَلِيم ١٠ تُؤْمِنُونَ باللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُون ١١)[١] .

ومن قوله : (إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَأَقَامُوا الصَّلاةَ وَأَنفَقُوا مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ سِرًّا وَعَلانِيَةً يَرْجُونَ تِجَارَةً لَّن تَبُورَ)[٢] .

فالتجارة في الآيتين السابقتين هي التجارة مع الله فهي قائمة ثابتة لا تزول ، ولا خسران فيها ، لأنها ارتبطت بالجهاد وبالصلاة والإنفاق .

فالشاعر إنما استحضر الدالين لإحالة الممدوح إلى هاتيك الصفات الإيمانية، الجهاد وحماية العرض والصلاة والإنفاق ، فالثواب عند الله لابد واقع ، والتناص مع القرآن الكريم ما ضمنه مهيار الديلمي من النص القرآني وهو يعبر عن الحكم الشرعي للشعر والشعراء في الإسلام،يقول الديلمي :

آمنتُ فِي الشِّعرِ توْحيداً بِمُعْجزِ آ ياتي وفي الشّعرِ إيمَانٌ وتكفيرُ[٣]

---

[١] سورة الصف : ١٠ / ١١ .

[٢] سورة فاطر : ٢٩ .

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ٢ ، ص١١٠ .

وفي قوله هذا إحالة إلى الآية القرآنية :

(والشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ٢٢٤أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ٢٢٥وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ٢٢٦إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ٢٢٧)(١) ، ففي الآية أمران : الغواية والإيمان ، فنقيض الإيمان الكفر ، وبذا هي تفصل القول بين الشاعر المؤمن الذي يعمل الصالحات ويذكر الله كثيراً في شعره ، وبين الشاعر الكافر الذي لا يدافع عن الدين بلسانه ، لما يتضمنه من معانٍ دنيوية قبيحة جارحة، فالدعوة ههنا إلى الشعر الخلاقي ، والشاعر يود الإشارة إلى أن شعره من الإيمان، فقد ذرب لسانه على الشعر الأخلاقي الذي فيه منفعة للناس.

ويظهر التناص الشعري في شعر مهيار ، وهو يستعير مشهد الجنة الخالدة والحور العين التي يشرِّفها الله عباده المؤمنين في قوله :

مَا تخَيَّلْتُ أنَّها جنَّةُ الخلـ ... دِ إلى أنْ رأيْتُ فيهَا الحُورَا(٢)

والإحالة إلى قوله عز جل في جزاء أهل الجنة : (حُورٌ عِينٌ ٢٢كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ٢٣)(٣) .

---

(١)سورة الشعراء : ٢٢٤-٢٢٧

(٢)مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ١١٢ .

(٣) سورة الواقعة : ٢٢/٢٣ .

فالحور من النساء الحسان الأعين الفخام الجميلات الأوصاف ، والحور شدة سواد العين وشدة بياضها في آن واحد .

وفاعلية التناص في شعر مهيار والنص القرآني تَتَأتى في تعبيره عن الصبر، يقول:

ولعمْري لَرُبَّما عاسَرَ الحَظُّ علَى القَـودِ(١) ثُم جَاءَ يَسِيرَا[٢]

فالشاعر يدعو إلى الصبر عند الشدائد ، وهو يؤمن بأن الشدائد يعقبها الفرج ، فقد استمد ذلك من الطباق القرآني في قوله عزّ وجل :

(لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِ وَمَن قُدِرَ عَلَيْهِ رِزْقُهُ فَلْيُنفِقْ مِمَّا آتَاهُ اللَّهُ لا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلاَّ مَا آتَاهَا سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا)[٣] ، ومنه قوله :(فإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ٥إنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا٦)[٤] .

فالآيات تشير إلى مسألة الصبر وفضله وعدم اليأس من رحمة الله مهما استبطأ المرء ذلك ، لأن فيه فضل كبير للصابرين ، فالشاعر في قوله السالف يأخذ هذه المعاني القرآنية جملة وتفصيلاً ويؤكدها بتصدير قوله بأسلوب القسم .

ويعج في شعر مهيار الإشارات والأماكن الدينية التاريخة التي هي مهابط الوحي ،

---

(١) القَوْدُ: نقيض السوق ،يقود الدابة من أمامها ويسوقها من خلفها ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : قود.

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ١١٣ .

(٣) سورة الطلاق : ٧ .

(٤) سورة الشرح : ٥ / ٦ ..

في إشارة منه إلى أهمية هذه الأماكن وفي إشارة أخرى إلى الصراط المستقيم الذي دعت إليه الرسالات ، يقول الديلمي :

سَمَاحةُ الغيثِ وَفي أرجَائِهِ مَهَابِطُ الوحيِ ورُوحُ القُدُسِ
وَمِنْـهُ فَرعَا مكَّةٍ وَطِيبَةٍ تشعَّبَا مِنه وبيْتُ المَقْدِسِ
هُمْ حَمَلُوا عَلى الصِّراطِ أَرجُلاً لَوْلا هُدَاهُمْ عَثَرتْ بِالأَرْؤُسِ[١](٢)

فالشاعر ينعت ممدوحه بالكرم وبالإيمان ، مشيراً إلى الأماكن الدينية – مكة وطيبة وبيت المقدس لما تمثله من رموز دينية عند المسلمين إذ كانت مهبط الوحي ، وطرق الأنبياء ، ثم يتحدث عن قوم الممدوح الذين ساروا الطريق المستقيم ، طريق الهداية وطريق الإسلام .

وهذه المقطوعة الشعرية تحيلنا إلى الآية القرآنية : (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ)[٣] ، فهو يتحدث عن أهمية هذه الأمكنة وقدسيتها عند الله عز وجل ، كما يحيلنا قول الشاعر السالف إلى الآية القرآنية (إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ٥اهدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ٦صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلاَ الضَّالِّين٧)[٤] .

---

[١] الأرؤس : جمع قلة لرأس وهو أعلا الشيء ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : رأس .

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ٢ ،ص١٣٧.

[٣] سورة الإسراء : ١ .

[٤] سورة الفاتحة : ٧/٦/٥.

ولعل الدالين في قول الشاعر : الصراط ، هداهم ، شكلا حالة من التناص اللفظي الذي يحيل القارئ إلى الآية القرآنية فيعقد حالة من التواصل والانسجام الأدبي والديني .

فالشاعر إنما يستحضر هذه الدوال لإلصاق الهدي بقوم الممدوح .

والتناص في شعر مهيار مع القرآن الكريم بادٍ وهو يأخذ معنى النص القرآني للتعبير عن الجزاء يقول مهيار :

فَقُلتُ: كانَتْ هناتٌ[(١)] لَسْتُ أذْكُرها   يجزِي بِها اللهُ أَقواماً بما صنعُوا [(٢)]

فالشاعر يقول أن الله يجزي الأنفس بما فعلوا في الحياة الدنيا ، وهذا المعنى مأخوذٌ من قوله عز وجل :

(الْيَوْمَ تُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ لا ظُلْمَ الْيَوْمَ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ) [(٣)]

فالآية تقول إن يوم القيامة هو يوم حساب الخلق ، كلٌ بما كسبه وضعه فمن آتى بالخير والطاعة فينجو ، ومن جاء بسوء ذلك فقد خسر خسارة عظيمه .

وأخيرا يتقاطع النموذج الشعري عند مهيار والنص القرآني وهو

---

(١) هناة مفرد والجمع هنوات أي خصلات الشعر ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة :هنا.

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ١٨٣ .

(٣) سورة غافر : ١٧.

يستمد منه للكشف عن رحمة الله وعفوه يقول مهيار:

أكُلّما استأنَفَ ذنباً ظالِمِي عَفوْتُ من ذُنوبِهِ عمَّا سَلَف [١]

فالشاعر يتحلى بالسماحة والعفو ، ويترفع عمن أساء إليه وظلمه ، مستمداً هذا من قول الله عزّ وجل : (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ لاَ تَقْتُلُواْ الصَّيْدَ وَأَنتُمْ حُرُمٌ وَمَن قَتَلَهُ مِنكُم مُّتَعَمِّدًا فَجَزَاء مِّثْلُ مَا قَتَلَ مِنَ النَّعَمِ يَحْكُمُ بِهِ ذَوَا عَدْلٍ مِّنكُمْ هَدْيًا بَالِغَ الْكَعْبَةِ أَوْ كَفَّارَةٌ طَعَامُ مَسَاكِينَ أَو عَدْلُ ذَلِكَ صِيَامًا لِّيَذُوقَ وَبَالَ أَمْرِهِ **عَفَا اللَّهُ عَمَّا سَلَف** وَمَنْ عَادَ فَيَنتَقِمُ اللَّهُ مِنْهُ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انْتِقَامٍ) [٢]

وللآية سياق قرآني ، فعفا الله عما سلف أي ما سلف بالجاهلية ومن كرر المعصية فإن الله سينتقم منه ، فالشاعر يحيلنا إلى هذا المعنى ، دونما تفصيل في قوله الشعري فأشار إلى العفو دونما تحذير ، بيد أن المعنى في قوله يستحضر السياق القرآني ، فيكون العفو مقترن بالتحذير إن تكرر ذلك الظلم ، وهو ما يستبطنه قول الشاعر ، فالتناص في الدوال : عفوت /عما / سلف ، يحيلنا إلى حالة من التواصل النصي بين القولين .

وبعد : إننا نجد أن التناص في شعر مهيار الديلمي والقرآن الكريم شكل حالة فنية جلية ، إذ كان النص القرآني مصدرا أساسيا من مصادر شعر مهيار في دواله ومعانيه وصوره وتراكيبه وأساليبه وكذلك مصدرا من مصادر ثقافته الدينيه.

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ٢٦٥.

[٢] سورة المائدة : ٩٥

ب_الحديث النبوي

شكل الحديث النبوي الشريف مصدراً من مصادر مهيار الديلمي اللغوية والثقافية ، فكان أن نهل منه واستمد معانيه واستلهم طرائقه ودواله ومعانيه وصوره ، شأنه في ذلك شأن القرآن الكريم ، ولكن بحجم أقل .

وسيقتصر هذا الجزء من الدراسة على بعض النماذج المنتقاة لتأكيد هذا القول ، والوقوف على مدى جدواه في تشكيل الحالة الإبداعية في شعر مهيار الديلمي .

فمن تناصيات مهيار في هذا الجانب ، قوله في ذكر مناقب أمير المؤمنين علي بن أبي طالب _ كرم الله وجهه :

دَمُ حرامُ للْأخِ المُسلِمِ في أرضٍ حرامٍ ، يالَ نُعْمٍ كيفَ حَلَّ (١)

فالشاعر يتحدث عما مُني به علي كرم الله وجهه من أعدائه ، ويشير إلى مسالة أساسية في العقيدة الإسلامية وهي "دم المسلم " على المسلم حرام ، ويستمد ذلك من قول الرسول صلى الله عليه وسلم في الحديث الشريف : "لا يحل دم امرئ مسلم يشهد أن لا اله إلا الله ، وأني رسول الله إلا بأحدى ثلاث : الثيب الزاني ، والنفس بالنفس ، والتارك بدينه المفارق للجماعة " (٢)

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص ١٠٩ .

(٢)مسلم ،ابن الحجاج بن مسلم النيسابوري ، صحيح مسلم ، م٢ ، ط١ ، نظر بن محمد ، دار طيبة ، باب ما يباح من دم المسلم ، (١٦٧٦/٢٥).

ومما يتوافق مع هذا الحديث النبوي الشريف ما تبدى في قول الديلمي وهو يستنكر قتل المرء المسلم :

كَمْ حَفروا ذمة مُستَسلمٍ   واحتقروا قتل امرىءٍ مُسلم [1]

وفي هذا تأكيد من مهيار وحرص كبير على المحافظة على دم المسلم ، واستنكار منه لمن يبيح دمه بغير حق ، ومن تناصياته أيضاً قوله :

والحالُ تُنبي أنْ ذلك لم يكُنْ   عَن توبةٍ وإنّما كانَ فّشلْ

ومنهم مَنْ تابَ بَعْدَ مَوْته   وليْسَ بَعْدَ الموتِ للمرءِ عملْ [2]

فالشاعر يقول إن المرء لا عمل له بعد الموت ، في إشارة منه على توقف هذا العمل بعد الموت ، ويبدو أنه استمد ذلك من قولِ الرسول صلى الله عليه وسلم في حديثه عن توقف العمل والتوبة :

((أن الله عز وجل يبسط يده بالليل ليتوب مسيء النهار ، ويبسط يده بالنهار ، ليتوب مسيء الليل ، حتى تطلع الشمس من مغربها)) [3]

فالحديث النبوي يقول إن باب التوبة مفتوح ، وباب العمل الصالح مفتوح حتى طلوع الشمس من المغرب ، إيذاناً باليوم الأخر الذي تموت فيه الكائنات ، فيرث الله الأرض وما عليها .

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٣١٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ج٣ ، ص١١٤.

(٣) مسلم ، صحيح مسلم ، كتاب التوبة ، (٣١ /٢٧٥٩) .

ومن تناصيات الديلمي وتقاطع نموذجه الشعري مع معاني الحديث النبوي قوله :

العَتَبُ ذنبٌ ، قلتُ : إني تائبٌ   شريطةُ التوبةِ تركٌ وندمُ(١)

فالشاعر يذكر شرطي: التوبة الترك والندم من الحديث النبوي الشريف على رواية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه ، يقول الرسول عليه السلام (ما من عبدٍ قال لا إله إلا الله ، ثم مات على ذلك إلا دخل الجنة ، قلتُ : وإن زنى وإن سرق ؟ قال : وإن زنى وإن سرق . قلتُ وإن زنى وإن سرق ؟ قال : وإن زنى وإن سرق . قلتُ : وإن زنى وإن سرق ؟ قال : وإن زنى وإن سرق على رغم أنف أبي ذر)(٢) . قال أبو عبد الله :هذا عند الموت ، أوقبله إذا تاب وندم ، وقال : لا إله إلا الله غُفِر له .

فباب التوبة مفتوح كما عبَّر عنه الحديث النبوي الشريف وعقَّب عليه أبو عبد الله بعقْدِ الصلة بين التوبة والندم .

ومن تناصيات الديلمي مع الحديث النبوي الشريف ما تبدى في قوله :

ولابُدَّ مِن قِسْمِي إذا نِعمةٌ طَرَتْ   وَمِنْ أَثَرٍ فِيها عَلَيَّ يَبِيْنُ(٣)

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٤ .

(٢) البخاري ، محمد بن إسماعيل ، صحيح البخاري ، ضبطه ورقمه وشرح الفاظه وخرج أحاديثه الدكتور مصطفى ذيب ، دار ابن كثير ، دمشق – بيروت ، ١٩٩٣ ، ، باب الثياب البيض: (٥٤٧٩/٢٣) .

(٣) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ،ص٤٠ . طرت : طرأت (المحقق)

فالشاعر يقول إنه يحب أن تبين نعمة الله عليه ، وهذا من باب الشكر لله ومن باب التسليم بأن النعم هي من عند الله وهذا من الإيمان وفي هذا إحالة إلى قول الرسول صلى الله عليه وسلم في حديثه : (إن الله يحب أن يُرَى أثر نعمته على عبده)[١] .

فالحديث يدعو إلى إظهار النعمة التي هي من عند الله على عباده .

ومن تناصيات الديلمي استحضاره دوال الحديث النبوي الشريف ، وهذا ما تبدى في توظيفه التركيب : (تربت يدي) ، يقول :

ومَا كُنتُ لولاهُ – ولو تَرِبَتْ يَدِي – لأَحْمِلَ في تُرْبٍ لماطِرِهِ يَدا[٢]

فالشاعر يحيلنا في هذا التركيب (تربت يدي) إلى قول الرسول صلى الله عليه وسلم وهو يتحدث عن نكاح المرء لأربع ، يقول : (تنكح المرأة لأربع : لمالها ولحسبها وجمالها ولدينها فاظفر بذات الدين تربت يداك)[٣] فتربت يداك قولٌ يفسَّر لمن اسْتُشير بالزواج فيقال عليك بذات الدين .

وهكذا نجد أن للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أثرا

---

[١]الترمذي ، سنن الترمذي ، (حديث حسن) ، ص .

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٢٣٠ .

[٣] البخاري ، صحيح البخاري ، باب الأكفَّاء في الدين ، (٤٨٠٣/١٦) . وتربت يداك عبارة تقال في الدعاء على الرجل بالفقر.

كبيرا في شعر مهيار الديلمي وفي ثقافته الدينية ، فقد وظف معانيهما ، وصورهما وألفاظهما بشكل لافت ، ولعله تدارك هذا في مرحلة متأخرة من حياته ، إذ كان على المجوسية في مقتبلها.

* * *

الشعراء الإسلاميون الأمويون

كان الشعر الإسلامي الأموي منهلاً من مناهل الشعر التي أخذ عنها مهيار الديلمي كثيراً ، إذ ظهر بجلاء في شعره ، فاستمد منه المفردات الشعرية والصور والمعاني والتراكيب ليعبر عن موضوعه الشعري شأنه في ذلك شأن كثير من الشعراء ، فالشعر الأموي شعر يُحتَجُّ به مما يعني أهميته اللغوية ، ومن الشعراء الذين تأثر بهم مهيار وشكل معهم حالة فريدة من حالات التناص والتواصل الأدبي ، نجد نخبة من أهل ذلك العصر مثل : على بن أبي طالب كرم الله وجهه (ت ٤٠هـ) ، ومجنون ليلى (ت ٦٨ هـ) ، ومسكين الدارمي (ت٨٩هـ) وعمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ) ، والفرزدق (ت ١١٠هـ) ، وذو الرمة (ت ١١٧هـ) ، والوليد بن يزيد (ت ١٢٦ هـ) ، ورؤبة بن العجاج (ت ١٤٥هـ) ، وهم من عِلية شعراء العصر الأموي الذي اطلع على أشعارهم مهيار ، وتأثر بها ونسج على منوالها ، وأول ما نستهل به ههنا على كرم الله وجهه بوصفه المرحلة المتوسطة بين العصر الجاهلي والعصر الإسلامي الأموي .

فمن هاتيك التقاطعات الشعرية قول الديلمي :

مَا أَكثَرَ النَّاسَ ومَا أَقَلَّهُم وَمَا أَقلَّ فِي القَلِيلِ النُّجَبَا[١](٢)

فالشاعر يتعجب من كثرة الناس ومن قلتهم ، ويعقب على ذلك في عجز البيت

---

(١) النجبا : النجيب أي الفاضل السخي ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : نجب.

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ،ص١٢٢ .

بالتعجُّب من قلة النُّجباء منهم ، وهو يعبر عن ذلك مستحضراً اسلوب علي كرم الله وجهه(ت ٤٠هـ) عندما عبر عن هذا المعنى من قلة الأخوان في النائبات ، يقول علي :

فَمَا أكثَرَ الإخوانِ حينَ تَعُدُّهُم ولكنَّهُم فِي النائباتِ قليل[١]

فعلي كرم الله وجهه يصدر قوله بالتعجب من كثرة الإخوان ، ويعقب على ذلك بتعجب آخر من قلتهم في النائبات ، وهو الأسلوب الذي درج عليه مهيار فيما بعد . إلا أن علياً يتعجب في سياق النائبات أي المصائب ، في حين يستخدم الديلمي هذا المعنى بسياق مختلف وهو التعجب من تلك القلة في سياق (النجباء) ، أي الأذكياء . فهم قليلو العدد في النائبات وقليلو العدد في الذكاء وهذا هو المعنى الجديد في قول مهيار، وهذا القول يُحيلنا إلى قول الشافعي وهو منسوب إليه ويبدو أنه ضمنه كاملا في قصيدته ، يقول الشافعي :

فَمَا أكثَرَ الإخوانِ حينَ تَعُدُّهُم ولكنَّهُم فِي النائباتِ قليل[٢]

ويتقاطع النموذج الشعري عند مهيار مع قول علي كرم الله وجهه في تعبيره عن اقتداء المرء بقرينه وصاحبه فيقول :

---

[١]علي بن أبي طالب ، ديوان علي بن أبي طالب ، ط١ ، تحقيق عبد المنعم العاني ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، سوريا ، ١٩٩٤، ص ١٠٦.

[٢] الشافعي ، محمد بن ادريس بن شافعي القرشي (ت ٢٠٤هـ) ، ديوان الشافعي ، ط٣ ، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ،٢٠٠٥م ، ص ٩٦ .

فابْنُ الملوكِ بالملوكِ يَقْتدي وابنُ البِحَارِ بالبِحَار يُبْتَغى[١]

فالشاعر يقول أن الملك يقتدي بصنوه من الملــوك ، وهــذا شــأن ابــن البحــر الذي يقتدي بصنوه ، وهنا كنايــة عــن الكــرم ، فــالكريم يأخــذ مــن خــلال صاحبه الكريم . وهذا المعنى مستمد من قول علي كرم الله وجهه :

واخْتَرْ قرينكَ واصْطَفِيهِ تَفَاخُرَاً إنَّ القَرينَ إلى المُقَارَنِ يُنْسَبُ[٢]

فالقول يعني أيضاً إن المرء يُنْسب إلــى قرينــه الــذي يختــاره ، فيأخــذ مــن صفاته وأخلاقه . فالتناص جاء بين القولين في المعنى دون الألفاظ .

ومن ذلك أيضاً ما عبَّر عنه مهيار وهو يدعو إلــى اغتنــام الفرصــة والوقــت في أخذ الحظِّ من العيش قبل أن يُوَلِّي فلا يُستطاع إرجاعه ، يقول :

تَغَنَّمْ مِن العيشِ إبَّانَهُ وخُذْ مِنه حظَّكَ سَاعاً فسَاعاً[٣]

فالشاعر يدعو إلى اغتنام الوقت في ســاعته قبــل ضــياعه ، وهــو إذ يســتمد ذلك من معنى قول علي كرم الله وجهه :

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ،ج١ ، ص٦ .

[٢] علي بن أبي طالب ، ديوان علي بن أبي طالب ، ٣٩.

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ٢٠١ .

إِذَا هَبَّتْ رِيَاحُكَ فَاغْتَنِمْهَا فَعُقْبَى كُلُّ خَافِقَةٍ[1] سُكُون[2]

فالقول يدعو أيضاً إلى استغلال الوقت ، فإن جاءت الفرصة ، فإنها لن تعود ، وقد استعار علي كرم الله وجهه صورة الرياح التي يعقبها السكون والديلمي في ذاكرته اعتمد على المعنى الذي دار في القول السابق ، فأكد قوله ومعانيه .

ومن تقاطعات النموذج الشعري عند مهيار الديلمي ، ما نجده في أحد مطالع قصائده الشعرية ، ينسج فيها على منوال مجنون ليلى(ت٦٨هـ) يقول الديلمي :

أُجاذبُها لُوْ أمكنتْ مِنْ زِمامِهَا أُرِيْدُ وراءً والهَوَى مِن أَمَامِها

وَإِنْ كانَ قلبي في الصَّبابةِ قلبَها فشتانِ ما شَكَّيْتَي مِنْ غُرامِها

كِلانا أَخُوهُ الوجدُ لكنْ غَرامُها طَلِيْقٌ ونفسي في إسارِ غرامِها [3]

فالشاعر يعبر عن معاني حبه ووشائجه القوية مستحضراً الصورة الشعرية عند مجنون ليلى الذي صور فيها نفسه أسيراً للحب .

---

[1] الخافقة : الخفق اضطراب الشيء ، والخافقات الرياح المضطربة ، ابن منظور ،لسان العرب ، مادة : خفق

[2] علي بن أبي طالب ،ديوان علي بن ابي طالب ، ص ١٢٦.

[3] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٣٠٤ .

.

يقول مجنون ليلى :

أأبقى أسيرَ الحُبِ في أرضِ غُرْبَةٍ   وحادِيكُمُ يَحْدُو بقلبِي في الرَّكبِ[1]

ويستمد الديلمي معانيه وصوره من الشعراء العذريين من جديد ، فهو يستدين قول جميل بثينة وهو يعبر عن رحلته في الحب مستذكراً الزمن بمراحله ، منذ أن كان وليداً حتى شاب ، يقول الديلمي :

تَعَلَّقتُها غِرًّاً وَلِيدا وناشِئاً   وَشِبتُ وناشِي حُبّها ما تَكَهّلَ [2]

فالشاعر يتحدث عن فتاته منذ أن كان غِـرًّاً ، متأملاً مراحل نموه ، ليدل على وفائه لهذا الحب ، وهو مأخوذٌ من قول جميل بثينة :

عَلِقْتُ الهَوى منها وَليدا ولم أَزلْ   إلى اليومِ يَنْما حُبُّها ويزيدُ [3]

فالشاعر يتحدث عن حبيبته الأزلية ، فهو على عهدها منذ أن كان وليداً أيضاً ، وهذا الزمن الطويل لم يزد حبه إلا نماءً وقوةً .

فالنموذجان يتقاطعان معنى وصورة ، كذلك نجد تناصاً على مستوى الدوال نحو (تعلقتها /علقت ، وليدا ، الحب /الهوى) .

---

[1] قيس بن الملوح ،ديوان مجنون ليلى ، دط ، شرح عبد المتعال الصعيدي عبد ، مكتبة القاهرة ، مصر ، د ت ، ص ٥٨.

[2] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ٣ ، ص ١٩٤

[3] جميل بثينة ، ديوان جميل بثينة شاعر الحب العذري ، ط١ ، جمع وتحقيق وشرح الدكتور حسين نصار ، دار مصر للطباعة ، د ت ، ص ٦٤ .

ويستحضر الديلمي الصورة والمعنى من قول جميل بثينة(ت ٨٢هـ) أيضا ليعبر عن منزلة ممدوحه التي علت السماء ، يقول الديلمي :

وَجوْهَرةً في النَّاسِ كانَتْ يتيمَةً وَهَلْ مِنْ أخٍ للبَدْرِ بينَ الكواكِبِ [١]

فممدوح الشاعر هو جوهرة لا مثيل لها ، تماما مثل البدر في السماء ، أجملُ الكواكب (فريدها) وهذا مستمد من قول جميل بثينة :

هِيَ البدرُ حسناً والنِّساءُ كواكِبٌ وشتَّان ما بين الكواكِبِ والبدرِ [٢]

ومما طاف على ذاكرة مهيار الديلمي ما نجده من تقاطع في نموذجه الشعري مع الشاعر الفرزدق (ت ١١٠ هـ)[٣] وهو يعبر عن عتابه للمدوح ، يقول :

فلا وشقاوَتِهِ ما يَشُقُ على البدْرِ إنْ تنَبحَ الأكْلُبُ [٤]

فالشاعر يرى أن ذم ممدوحه من قبل الآخرين لا يضيره بشيء ولا يشق عليه ذلك، لأن مكانه البدر ، فلا يضير نباح الكلاب السماء ، وهنا يحيلنا إلى قول

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٥٦

(٢)جميل بثينة ، ديوان جميل بثينة ، ص ٣٤

(٣)هناك أطروحة دكتوراة عن التناص عند شعراء النقائض الأخطل وجرير والفرزدق كان من نتائجها أن الفرزدق قد تعامل مع معان كثيرة وتراكيب وألفاظ تكاد تكون متشابهة مع مثيلات متوفرة في الشعر القديم : التناص عند شعراء النقائض ،نبيل حسنين ، إشراف عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، ٢٠٠٦ ، ص ٣١٧.

(٤) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٩٧

الفرزدق وهو يهاجي جريراً :

وَقَدْ يَنْبَحُ الكَلْبُ النجومَ ودونَها فراسِخُ [1]تُنْضِي العينَ للمتأملِ[2]

فالفرزدق يقول إنه إذ يهجوه جرير فشأنه في ذلك كالكلب ينبح النجوم العالية ، فلا يضيرها ، وهذا هو حال جرير .

فالشاعران يتوافقان ويتقاطعان في المعنى والصورة والدوال فحال جرير كحال أولئك الذين يهجون ممدوح الديلمي فلا أثر لقولهم فيهم.

ومما جال في تناصيات مهيار الديلمي والفرزدق ، ما عبر عنه في ممدوحه من فضائل الكرم والعطاء والنهى ، يقول الديلمي :

وحامـلُ الدَّيَّـاتِ لا يُثْقِلُـهُ مَا حَمَـلا

تحتَ المَئِينَ والأُلوفِ لا تـراهُ مُثقَـلا

لمَّا جَرَى والنَّاسُ فِي شَوْطِ العُلا فَفَضَّلا[3]

فالممدوح يفضل الناس في كرمه وعطائه وهذا القول للديلمي يتقاطع مع قول الفرزدق في قصيدته الفخرية : -

---

(1) الفراسخ مفرده فرسخ وهو السكون ، وفراسخ الليل والنهار ساعاتهما وأوقاتهما وهو من المسافة المعلومة في الأرض ثلاثة أميال أو ستة ، وإنما سمي بذلك لأن صاحبه إذا مشى قعد واستراح من ذلك كأنه سكن ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : فرسخ.

(2) الفرزدق ، همام بن غالب بن صعصعة التميمي ، ديوان الفرزدق ، ط١ ، ج٢ ، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي ، منشورات دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص ٣٤٩.

(3) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص ١٤٥

ومِنَّا الذي يُعْطي المَئين ويَشتري الغَوالِيَ ، ويَعْلو فضْلُهُ منْ يُدَفِعُ[1]

فالفرزدق يقول إن أهله وذويه هم الذين يعطون المال بالمئات وكذلك النياق وهم يشترون الموؤدات ، ولهم في هذا الفضل عن سواهم .

والديلمي هنا يمتص قول الفرزدق ليخاطب ممدوحه ، ويعبر فيه عن فضله فلا يُثْقِلهُ بذل المال مهما كثر ، ولعلنا نلاحظ أن الديلمي يجمع (مئة) على (مئين) ، وهذا مأخوذ من طريقة الفرزدق ذاتها الذي يجمع (مئة) على (مئين) من قبل ، إذ كان هذا (الجمع) من غريب الفرزدق في زمانه ، فالتقاطع بين القولين تبدَّى في المعنى إذ جاء متوافقاً ، وكذلك تبدى في الدوال (مئين ، الفضل) وهو ما يؤكد حتمية التناص الأدبي واللغوي بين القولين . ويتقاطع النموذج الشعري عند الديلمي والفرزدق ، عندما استمد الديلمي أسلوب القسم من قول الفرزدق ، فشكَّله بطريقة جديدة ، وهو يعبر عن وفائه وحبه للمدوح : يقول الديلمي :

ليعْلَمْ الحُسَّادُ فِيهِ أنني بِعْتُ بِهِ النَّاس فَلَمْ أَخْشَ الغَبَنْ

وأنَّهُ أَحْرَزَ منِّي صَارِماً عليْهِمْ لا تَتَوَقَّاهُ الجُنَنْ

مَا رَقَصتْ قَامِسَةٌ [2]بَرَحْلِهَا إلى مِنىً لَيْناءَ خشْنَاءَ الرَّسَنْ[3]

---

[1] الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، ج٢ ، ص٧١ .

[2] قامسة : التقميس أن يروي الرجل إبله ،فالقامسة الناقة ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : قمس .

[3] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٦٤ .

فالشاعر يعبر عن وفائه للممدوح وإنه اشتراه وباع الناس ، مُلمحا إلى صفاته الصارمة ، وهو كذلك ما رقصت راقصة إلى مِنى أي ما دامت الأينق تعدوا للحج في البيت الحرام . وهو مأخوذ من قسم الفرزدق في قوله :

قُلْتُ : نعمْ ! والرَّاقِصَاتِ إلى منىً لإنْ بَلَغَتْ بِي فُتَى كُلَّ راغِبِ

وكان وفَاءُ النَّاسِ خَيْرُهُــم لَهــــمْ نَدَىً ويَدَاً قد أتْرَعَتْ كُلَّ جَانبِ

لأشتكيَنْ شكوى يكونُ اشتكاؤهــا لها نُجْحاً[١] أو عِذْرَةٍ للمُخاطِبِ[٢]

فالفرزدق يُقسم بالأينق التي تعدو للحج في البيت الحرام أيضاً ، ومعنى القول إنه أقسم أنه سيخبر الممدوح بالأمر وما حَلَّ بالناس فوفاء الناس له يُترعهم بكل عطاء ويطوقهم بالخيرات من كل جانب ،فنلاحظ التناص في الدوال (الراقصات ، منى) وتوظيف ذلك في قول مهيار الذي جاء قريباً من القسم .

ومن تقاطعات النموذج الشعري عند مهيار استحضاره الصورة من قول ((ذو الرمة)) ، إذ جعل للأرض سناماً ، يقول الديلمي :

والأرْضُ حامِلَةٌ مَا شَاءَ رَاكِبَها بَزلاءَ ذات سنامٍ تامكٍ[٣] ومَطَا[٤]

---

[١] النجح والنجاحة :الصبر .عِذرة مصدر أعذر أي له ما يعذر به، ابن منظور ، لسان العرب ، مادتي: نجح وعذر

[٢] الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، ج١ ص١٢٨ ..

[٣] البزلاء : الناقة المُسنة . السنام التامك : العظيم . المطا : الظهر ، ابن منظور ، لسان العرب ، المواد : بزل ، تمك ، مطا.

[٤] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١٦٧ .

وهذا التصوير للأرض على أنها سنام الناقة مــأخوذ مــن قــول ذي الرُّمــة (ت ١١٥ هــ) إذ يقول :

مَنَعْنَا سَنَامَ الأَرْضِ بالخَيْلِ والقَنَا وأنتمْ خَنَازيرُ القَرى وَقُرُودُها[١]

فالشاعران يتقاطعان في الصورة ذاتها وإن اختلف المعنى الذي رافق الصورة ، بمعنى أن الصورة عبرت عن معنيين مختلفين ، كما نلحظ التقاطع في التناص على مستوى الدوال نحو :(الأرض/السنام).

ومن تناصيات الديلمي ما كان بين قوله وقول الوليد بن يزيد (ت١٢٦هــ) وهو يعبر عن غزله ، يقول :

سُلافةَ ريقه بَسلٌ [٢]حَرامُ وَوَردةُ خَدِّه مِمّا يبيحُ [٣]

فهو يجعل الريق سلافاً ، وهو الشيء ذاته الذي ذهب إليه الوليد بن يزيد في غزله:

اسْقني مِنْ سُلافِ رِيْق سُلَيمَى واسقِ هذا النّديمِ [٤]كأساً عقارا [٥]

فالشاعران يصوران الريق سلافا ، فتتقاطع الصورة ويتقاطع معنى الصورة وهو

---

[١] ذو الرُّمه ، غيلان بن عقبه العدوي ، ديوان شعر ذي الرمة ، د ط ، عني بتصحيحه وتنقيحه كارليل هنري مكارنتي ، مطبعة كلية كامبردج ، لندن ، ١٩١٩ ، ص ١٦٩.

[٢] بسل أي النبيذ إذا اشتد وحمض ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة بسل.

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢١٨.

[٤] كاسا عقارا : العقار الخمر ، سميت بذلك لأنها عاقرت العقل ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : عقر

(٥) الوليد بن يزيد ، ديوان الوليد بن يزيد ، ط١ ، تحقيق الدكتور حسين عطوان ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٨، ص ٥٦.

لذة ريق المحبوبة ، كذلك يتجلى التناص في الدوال ذاتها نحو :(الريق ، السلاف) مما يعني التواصل النصي بين الشاعرين ، والذهني عند المتلقي الذي يحيله قول الديلمي إلى خارج فضائه النصي.

ويستمد مهيار الديلمي صورة الشيب من قول الشاعر رؤبة بن العجاج (ت١٤٥هـ) وهو يعبر عن حالته الشعورية ، ، يقول :

وشباباً ما كُنْتُ مِنْ قَبلِ نَشْرِ   الَّشَّيْبِ أخشى غرابَهُ أنْ يَطِيرا [(١)]

فالشاعر يصور شعره الأسود في الشباب وكأنه غرابٌ طار ، فانتشر الشيب الأبيض بعدما كان يخشى هذا في أيام الشباب ، فهو يعبر عن حالة شعورية مع الزمن . وهذه الصورة بمعانيها وحالتها الشعورية التي تقوم على الصراع مع الزمن مستمدة من قول رؤبة بن العجاج ، إذ يقول :

إذا نَزَلَ الشِّيبُ فأمسى نافِرا   لَا يُبْعِدُ اللهُ الغُرابَ الطَّائِرا[(٢)]

فالقولان يتفقان في الصورة والمعنى وكذلك في الدوال التي تبدت فيهما من مثل:الشيب ، غرابه /الغراب ، يطيرا/الطائرا ، فاستحال القولان قولاً واحداً ، فالديلمي يخشى أن يطير غرابه ورؤبة يدعو الله ألا يطير غرابه أيضا .

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١١٢.

(٢) رؤبة بن العجاج ، مجموعة أشعار العرب وهو مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج، د.ط .أعتنى بتصحيحه وترتيبه وليم بن الورد البروسي ، دار ابن قتيبه للطباعة والنشر والتوزيع ، الكويت ، ٢٠٠٨ ص٥١ .

وبعد ، فهذا بعض من النماذج الشعرية التي تدلنا على مصادر شعر مهيار الديلمي في العصر الأموي فنجده يستمد الصورة ، أو المعنى ، أو الدوال ، أو الأسلوب، منفردةً أحياناً ومجتمعة في قولٍ واحد أحياناً أخرى ، فكان لها أثر واضح في تشكل نتاجه الشعري ، ويبدو أنه يقترب في تناصياته ههنا من تناصياته في العصر الجاهلي إذ لم يكن ثمة معايير معينة كان يتبعها مهيار وهو يوظف تلك الأدوات التي التي استقاها من العصرين الجاهلي والأموي ، وهذا يندرج على تناصياته الدينية أيضا .

*   *   *

ثالثاً : العصر العباسي

أدرك الديلمي التطور المعرفي والثقافي والشعري في العصر العباسي ، والتفت إلى شعراء عصره ، وانقطع إليهم ينهل من مناهلهم ، ولم ينكفيء على ذاته ، فكان جزءاً من تلك الحركة الأدبية المتطورة ، وبَسَم له زمنه وهو يمدح الأمراء والملوك وعِلِيَةَ القوم من بني جلدته ومعتقده.

وأول ما يطالعنا من تناصيات شعره ما كان متقاطعاً مع أشعار بشار بن برد (ت١٦٧هـ) ، وهو يعبر عن تذمره وشكواه من الزمن والدهر ، الذي أصبح فيه الخطب واللعب سيان ، يقول :

تَلَاعَبْتَ بِي يا دَهْرُ حَتَّى تَرَكْتَني   وَسِيَّان عِندِي جَدُّ خَطْبٍ ولِعْبُهُ[١]

فالشاعر يصور نفسه مثل (لعبة) يتلاعب بها الدَّهر ، وهو لا يلقي بالاً لهذا ، لأنه اعتاد ذلك من الدهر ، فيظهر كأنه متمرد على زمنه .وهذه الصورة وهي جعل الدهر يتلاعب به أستمدها من قول بشار بن البرد الذي صور بها حياته وما آلت إليه من معاناة وقسوة ، بعدما أن نعُم بها وذاق من حلاوتها ونعيمها ، يقول بشار

قَدْ لَعِبَ الدَّهرُ عَلى هَامَتِي   وذُقْتُ مُرَّاً بَعْدَ حَلْوَا [٢]

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ،ص١٠ .

[٢] بشار بن برد ، ديوان بشار بن برد ، ج١، د.ط، جمعه وشرحه وكمله وعلق عليه فضيلة العلامة سماحة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ،القاهرة ،١٩٥٤،ص١٥٤ .

فالقولان يتفقان صورة ومعنى ، ويعبران عن حالة شعورية يتجاذبها قطبان قطب سابق هنيّ وقطب لاحق مرير .

كما نلحظ التناص في الدوال : لعب/تلاعبت/ ، الدهر وما تقضيه من معانٍ في سياق القولين من أن الدهر تخلى عن الشاعرين .

ومن تناصياته مع بشار ، ما جاء به الديلمي من مقلوب معنى قول بشار ، يقول الديلمي :

وَجَنِّب العُتْبَ إمَّا جِئتَ زائِرَنا فَأنْتَ فِي العَيْنِ أَحلى مِنْكَ فِي الأُذُنِ[1]

فالديلمي يرى جمال المُخَاطب في صورته المشهدية الماثلة أمامه ، أجمل من صورة ذلك المخَاطبْ ، وهذا مقلوب معنى بشار بن برد الذي جعل الأُذن تُفضّل العين في الحكم على العشق ، إن لم تعادلها في القيمة ، يقول بشار :

قالُوا بِمَنْ لا تَرَى تَهْذِي فقُلْتُ لهم ألأُذْنُ كالعَيْنِ تُؤتي القَلْبَ مَا كَانا[2]

فالشاعر لا يُنْقصُ من فضيلة الأذن ، فهي كالعين ، شأنها في ذلك شأن سائر الحواس ، فيبادل بين معطيات الحواس ولربما عبرت عن حالة نفسية في بشار ، ولعل الدوال : العين ، ألأذن ، تحيلنا دائماً إلى بشار لاسيما أنه ضرير . وله أقوال في هذه الدوال .

---

(1) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٢٨ .

(2) بشار بن برد ، ديوان بشار بن برد ،ج٢ ، ص١٨٥

ومن تناصيات مهيار التي تقوم على المفارقة ما تبدى في معانيه عندما جعل نفسه صيداً للظباء ، أي أن النساء هن الآئي يصطدنه ، وقد استمد ذلك المعنى من قوله فعبَّر عن معانيه ، يقول الديلمي :

إنْ خدَعَتْني حَسناءُ أو صَادَنِي بَعْدَ ظِباءِ الصَّرِيم[١] غِزْلانُ[٢]

فالمعنى ههنا مقلوب إذ جعل الشاعر نفسه فريسة للغزلان التي عَنى بها النساء . وهو ما يُحيلُنا إلى قول بشار بن بُرْد :

لقَدْ صادَنِي ريمٌ أرَدْتُ اصْطِيَادَهُ وَما كُنْتُ لولا مَا أَرَدْتُ أُصَادُ[٣]

فالشاعر هنا يعبر عن اندفاعاته الشعورية ، فهو أراد ذلك وكان راغباً في أن يُصاد ، فيعبر عن حاجة النساء إليه ، وتتقاطع الصورة في نموذجها الشعري عند الديلمي وبشار عندما جعلا للأرض سناماً ، يقول الديلمي :

والأَرْضُ حَامِلَةٌ مَا شَاءَ رَاكِبَها بَزْلاءَ ذَاتَ سَنَامٍ تامكٍ ومَطَا[٤]

ويقول بشار :

حتى اسْتَبَاحا سَنَامَ الأَرْضِ فانْصَرَفَا عنْ آلِ مروانَ صَرْعى غَيْرَ نُهَّادِ[٥](٦)

[١] الصريم:الصبح لانقطاعه عن الليل،ابن منظور،لسان العرب ، مادة صرم.

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٣٤ .

[٣] بشار بن برد ، ديوان بشار بن برد ، ج٢ ، ص٢١٤ .

[٤] مهيار الديلمي ، الديوان ،ج٢ ، ص١٦٧ . تم الإشارة إلى هذا البيت سابقاً.

[٥] نهاد : المناهدة في الحرب المناهضة والقيام ، ابن منظور ، لسان العرب مادة نهد.

[٦] بشار بن برد ، ديوان بشار ، ج٢ ، ص٣٠٩ .

ويلتقي النموذج الشعري عند مهيار مع شاعر آخر من شعراء العصر العباسي وهو العباس بن الأحنف (ت ١٩٢هـ) ، الشاعر الغزلي العُذري المشهور ، ومن تلك النماذج ما قاله مهيار الديلمي وهو يتحدث عن شكواه من الزمان ، كما يشكو الغريق إلى الماء ، يقول الديلمي :

وَعُتْبٌ طَالَ وَالأيَّامُ صُمٌّ   كَمَا يَشْكُو إلى المُوجِ الغَرِيقُ[١]

فحال الشاعر يشكو الزمان إلى الممدوح ، كحال الغريق الذي يشكو إلى الماء ، بجامع الحاجة الماسة لكليهما ، هذا المعنى مضمن بصورته ، استحضره الشاعر من قول العباس بن الأحنف :

مُتَلَدِّداً أَرْنُو إلى منْ مَرَّ بِيْ   مثلَ الغَرِيقِ بِمَا لَقِيَ يَتَعَلَّقُ[٢]

فالشاعر حائرٌ ينظر يمنة ويسرة ، يبحث عن حبيبته ولا يجدها ، فهو كالغريق يتعلق بالماء لعله ينجو من الموت .

فجامِع الصورتين في القولين يتقاطعان في التعبير عن الأمل وعدم اليأس فلا الديلمي يأنس من كرم ممدوحه ولا الأحنف يأنس من لقاء محبوبته .

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ،ج٢ ،ص٢٩٩ .

(٢) العباس بن الأحنف ، ديوان العباس بن الأحنف ، د.ط ، شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤م ، ص٢٠٠ .

وعلى طريقة العُذريين يتقاطع قول مهيار مع قول العباس بن الأحنف وهو يعبر عن معاناة العشق ، يقول :

فَإِمَّا تَرَى جُرْحِي وتجْهَلُ طِبَّهُ فَخُذْ عِلْمَهُ مِنْ ظِبْيَةَ العَلَمَيْنِ[١]

فقد استحال حبه جرحاً لا يُداويه إلا الحبيبة ، فقد أعيا الأطباء ذلك وهذه الصورة جالت في ذاكرته وهو يستعيرها من قول العباس بن الأحنف :

خُذُوا لِي مِنْهَا جُرْعَةً فِي زُجَاجَةٍ ألا أنَّها لو تَعْلَمونَ طَبِيبِي[٢]

فالعباس يرى في حبيبته الداء والدواء ، والشاعران يتقاطعان في معاني العشق الذي استحال مرضاً ، وهي معانٍ سامية في الحب تتصل بالوجدان الإنساني النبيل ويتكرر أسلوب القسم في شعر الديلمي فها هو ذا يقسم من جديد (بالرّاقصات) وهي النّوق التي تحج إلى البيت الحرام ، يقول :

حَلَفْتُ بالرَّاقِصَاتِ خَبْطَاً يطْرَحْنَ سَلْمَى على أَبَانِ[٣]

فمبعث التكرار هنا الحالة النفسية والتأملية عند مهيار إذ تطغى عليه إضافة إلى تأكيد المعنى للسامع، وهو بقوله يحيلنا إلى قسم العباس بن الأحنف بالراقصات أيضاً ، يقول العباس :

---

[١] مهيار الديلمي ،الديوان ،ج٤ ، ص٥٩ .

[٢] العباس بن الأحنف ، ديوان العباس بن الأحنف ، ص ٩ .

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ،ج٤ ، ص٤٤ .

أَمَّا وَالرَّاقِصَاتِ بِكُلِّ فَجٍّ   تَؤمّ البيْتَ فِي خَرقٍ[1] ووادٍ[2]

فهو يحلف بالراقصات التي أمَّت البيت واجتازت الأودية ، تماماً كتلك الأمكنة : سلمى وأبان ، وهما جبلان ، فالشاعران يتقاطعان بأسلوب القسم مما يعني التواصل النصي في الأسلوب الأدبي .

ومن تناصيات الديلمي ماتبدى في قوله وهو يشير إلى تلون المرء بالوان الدنيا وهذا ما لا يَحْسُن في الإنسان ، يقول :

وإِذَا تَلَوَّنَ مَعْشَرٌ بِتَلَوُّنِ الدُّ   نيَـا فَعَهْدي فِيكُمْ المَعْهُود[3]

فالشاعر يذِمْ المرء المتقلِّب في رأيه ومواقفه ، إلا أنه يُستثنى من ذلك قوم ممدوحه ، فهم لا يتلونون كأولئك المنافقين الذين لا خير فيهم . وفي هذا استحضار لقول الإمام الشافعي [4] (ت ٢٠٤هـ) :

لا خَيْرَ في وِدَّ امْرِىءٍ مُتَقَلِّبٍ   إِذَا الرِّيحُ مَالتْ مَالَ حيثُ تميل[5]

فالشافعي يدعو المرء إلى الثبات على الرأي ، وإلى نبذ الرياء والنفاق والتلون .

---

[1] الخرق:الأرض البعيدة ،ابن منظور، لسان العرب ، مادة:خرق.

[2] العباس بن الأحنف ، ديوان العباس بن الأحنف ، ص٧٨ .

[3]مهيار الديلمي ، الديوان ،ج ١ ، ص ٣٢٩ .

[4] الشافعي هو محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع الهاشمي القرشي ، أحد الأئمة الأربعة عند أهل السنة ، وإليه نسبة الشافعية كلها وله ترجمة في وفيات الأعيان ، ج٤ ،ص١٦٣ .

[5] الشافعي ، محمد بن إدريس ، ديوان الإمام الشافعي ، ط٣ ، إعتنى به عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ٢٠٠٥م ، ص٩٦ .

فالقولان يتقاطعان في المعنى المشترك ن كما نلحظ أن الدالين (متلوِّن/ وتلوُّن) يعقدان الصلة في التواصل الذهني عند القارىء بين الشاعرين .

ويستمد الديلمي حكمته الشعرية من حِكم الشافعي الشعرية وهذا ما تبدى من تناص بين الشاعرين فهذا الديلمي يدعو إلى صون النفس وترفُّعِها لما في ذلك من حفظٍ لها ، كما يدعو إلى التقليل من الحديث مع الناس ، يقول:

نَفْسَكَ صُنْ لَيْسَ أَخُوكَ غَيْرَهَا فقالِلْ النَّاس وَلا تُكَاثِرْ[1]

فالشاعر يصور النفس بالأخ ، ويدعو إلى المحافظة عليها كما يدعو إلى التقليل من الكلام مع الآخرين ليتجنب المرء الوقوع بالأخطاء ، وصونْ النفس ههنا مستمد من حكمة الشافعي التي تقول :

صُنِ النَّفْسَ واحْمِلْهَا علَى مَا يَزِينُهَا تَعِشْ سَالِماً والقَوْلُ فيكَ جَميلُ[2]

فالشافعي يدعو إلى صون النفس أيضاً ، ولعله من الملحوظ مفتتح البيتين في القولين السابقين جاء على صيغة الأمر وبنفس الألفاظ ، وهذا مدعاة التناص ، و التقاطع بينهما على مستوى الأسلوب ، والمعنى والدوال .

---

(١) مهيار الديلمي ،الديوان ، ج٢ ، ص١٨ .

(٢) الشافعي ،ديوان الشافعي ، ص٩٦ .

ولم يقتصر التناص في حكم مهيار على أشعار الشافعي ، إذ نجد في تناصياته في ذلك مع أبي العتاهية (ت٢١١هـ) ، أيضاً الذي استلهم من بعض أشعاره زهده في الحياة ، وفضائل الصبر على الدنيا فمن ذلك ما عبر عنه مهيار الديلمي في قوله :

صَبْرًا وإِنْ كانَ مَلْبوساً على جَزَعٍ ظُلِمتُ، والصَّابِرُ المظلومُ مُحْتَسِبُ[١]

فالشاعر يدعو إلى الصبر على الجزع ، والمظلوم يحتسب أمره إلى الله عز وجل ، ففضائل الصابرين عند الله كبيرة ، ومهيار في هذه المعاني يتكئ على قول أبي العتاهية :

لَعَمْرُكَ ما يَنالُ الفَضلَ إلَّا تَقِيَ القَلبِ مُحْتَسِبٌ صَبورٌ [٢]

فأبو العتاهية يقسم بأن الصابر نقي القلب وتقيه هو صاحب الفضل عند الله ، وهو يدعو إلى الصبر وإلى نقاء السريرة ، فالشاعران يتقاطعان في نموذج شعري استحال قولاً واحداً ، في المعنى ، وفي الألفاظ مثل (محتسب صبور ، المظلوم محتسب) ، وهما يوحيان بالتواصل الأدبي بينهما ، والنموذج الآخر الذي يحقق التناص عند شعر مهيار وأشعار أبي العتاهية ، ما قاله مهيار وهو يعبر عن حكمة إنسانية مؤداها أن القرين يقع على قرينه ، يقول :

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١٢٩ .

[٢] أبو العتاهية ، اسماعيل بن القاسم بن سويد ، ديوان أبي العتاهيه ، د ط، نشر دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٨٤.

فابْنَ المُلُوكِ بالمُلوكِ يَقْتَدي　　　وابن البِحَارِ بالبِحَارِ يُبتَغَى [١]

فكل صاحب يأخذ من صاحبه ، فالملك يقتدي بالملك ، وفي هذا يدعو أبو العتاهية إلى مقارنة القرين ، يقول:

قارِنْ قَرِينَكَ واسْتَعِدْ لِيْنَهُ　　　إنَّ القرينَ مِنَ القرين مباين [٢]

فالشاعر يزيد في معنى البيت ، إذ لا بد أن يفترق القرين عن قرينه في رؤية أبو العتاهيه إلى الموت والدنيا ، فالقولان يتقاطعان في جزء من المعنى وهو أن القرين يأخذ من قرينه ويؤثر كل منهما في الآخر . وهذا سلوك إنساني درجت عليه غرائز بني البشر ، ومن تناصيات الديلمي مع شعراء هذا العصر نجد ما تبدى في شعره من حضور لأبي تمام (ت ٢٣١هـ) ، ومن ذلك ما عبر عنه الديلمي وهو يتحدث عن ممدوحه مصورا إياه برشاء القليب وهو دلو الماء للبئر ، يقول الديلمي :

بِنَا ظَمَأٌ وَعِندَكُمُ قَلِيبُ[٣]　　　وأنتَ رِشاءُ هاذاكَ القليبُ [٤]

فالشاعر يعبر عن حاجته إلى ممدوحه ، كحاجة الظمآن إلى الماء والممدوح هو الرشاء ، وهذا القول لمهيار مستلهم من قول أبي تمام جملة وتفصيلاً دونما تجديدٍ

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٦ . وقد أشير إلى هذا البيت سابقاً .

[٢] أبو العتاهية ، ديوان أبو العتاهية ، ص٢٦٧.

[٣] القليب : البئر ما كانت ، والقليب البئرل قبل أن تطوى فإذا طويت فهي الطوي ن والجمع القُلُب ، وقيل هي البئر القديمة تكون بالبراري ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : قلب .

[٤] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ١٥ .

منه ، يقول أبو تمام :

إذا تيمْنَاهُ فِي مَطْلَبٍ　　　كانَ قليباً أو رشاءَ[1] القليبِ[2]

فالمعنى واحد ، والصورة واحدة في القولين ، كذلك اللفظان : الرشاء والقليب يؤكدان حتمية العلاقة التناصية بين القولين السابقين .

ومن تناصيات مهيار الديلمي في شعره مع أبي تمام ما نجده في الأساليب أيضا وهو مناداة المثنى /الخليلين ، يقول الديلمي :

خليليَّ هذي دَارُ أُنسٍ وَرُبَّما　　　يَبينُ بِمَشْهُودِ الأمورِ غُيوبُها

قِفا نتطوَّعْ للوَفاءِ بِوِقْفَةٍ　　　لَعَلَّ المجازِي بالوَفاءِ يُثيبُها [3]

فالشاعر يعبر عن قيمة إنسانية نبيلة هي الوفاء ، وهو ينادي خليليه على الطريقة السابقة ، وهو ههنا ينظر إلى الثواب ، فالوفاء لا يجازى إلا بالوفاء .وهذا الأسلوب في نداء الخليلين يحيلنا إلى قول أبي تمام :

خَليلَيَّ مِنْ بعدَ الآسى والجَوَا قِفا　　　ولا تَقِفا فيْضَ الدَّموعِ السَّواجِمِ[4]

فالشاعر ينادي خليله للوقوف على ذكرى الحبيب من بعد الحزن ، ولكنه لا

---

[1] الرشاء : رسن الدلو ، ابن مظور ، لسان العرب ، مادة رشا.

[2] أبو تمام ،حبيب بن أوس ، شرح ديوان أبي تمام ، ط١ ، نشر دار الكتب العلمية ، دار الكتب ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٣٤٠.

[3] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ١ ، ص٤٥

[4] أبو تمام ،شرح ديوان أبي تمام ، ص ٣٧٣.

يدعوهما إلى التوقف عن الدموع الغزيرة ، وفي هذا وقفة مع الوفاء أيضاً فالقولان يتقاطعان في الأسلوب ، ويتقاطعان في معنى الوفاء بوصفه قيمة إنسانية نبيلة.

ومن تناصيات مهيار الديلمي ما تبدى في معنى لأبي تمام ، وهو يعبر في مدحه عن إستحقاق الممدوح لتولي الوزارة فكانت حبيبته الأولى يقول مهيار :

وَإنْ كُنْتَ آخِرَ خُطابِها فإنَّكَ محبُوبها الأوَّلُ (١)

فالشاعر يقول إن ممدوحه يستحق الوزارة ومع أنه تولاها أخر الوزراء إلا أنها حبيبته الأولى ، وهذا التصوير الظريف استمده الشاعر من صورة أبي تمام الذي يقول فيها :

نَقِّلْ فُؤادك حيثُ شئتَ من الهَوى ما الحبُّ إلا للحبيبِ الأولِ(٢)

فالشاعر يتحدث عن فضيلةِ الحب الأول الصادق ، فمهما أحب المرء وتنقل بين الحبيبات ، إلا أن الحب الأول هو الأسمى والأصدق ، لانه يعبر عن غريزة الحب الحقيقية الأولى ، فالديلمي يستمد هذا التصوير ، فيصور الوزارة هي المحبوبة الأولى ولكنه أضاف : أن الوزارة هي التي

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ٣، ص ١٣٠ .

(٢)أبو تمام ، شرح ديوان أبي تمام ، ص ٤٦٣.

تنقلت بين الـوزراء ولكنهـا عـادت واختارتـه لانـه وزيرهـا الأول الـذي اختارته ، وهي صورة ظريفة إستمدها الديلمي من أبي تمـام ووظفهـا بشـكل مختلف إلى حد ما ، ولعـل فـي تقـاطع الـدوال فـي القـولين : (محبوبهـا/ الحبيب ، الأول) ما يشير إلى التواصل الذهني عنـد القـارئ بـين القـولين مما يعني وجود التواصل الأدبي بين الشاعرين .

ومن تقاطعات النموذج الشعري بين الديلمي وأبي تمام ، يقول الديلمي :

أوْ نَصْرَةٌ لمْ يَزَلْ جودُ الوزيرِ بِها سَيْفَاً مع الحُرِّ مسْلولاً على الزَّمَنِ(١)

فالشاعر يصور كرم الوزير وهو الممدوح ههنـا بالسـيف المشـرع المناصـر للحرية والعدالة ضد الظلم فهو الحق علـى طـول زمانـه ، فالممـدوح سـيف مسلول بوجه الظلم ، وهذا التصوير كان قـد طـاف فـي خلـد الشـاعر أبـي تمام من قبل وإن اختلف المعنى ، ولكن اتفـاق الصـورة حقـق التنـاص بـين القولين ، يقول أبو تمام :

إني تأَمّلتُ النَّوى فَوَجدْتُّها سيْفاً عليَّ مع الهوى مَسْلُولا(٢)

فالشاعر هنا يصور النوى وهي المصيبات التي تتـزامن مـع الهـوى بالسـيف المسلول المشرع إليه ، لينال منه ، ولعل الـدالين (سـيفاً ، مسـلولاً) يحققـان تناصا على مستوى الألفاظ ، وكذلك صـورة السـيف المسـلول فيهمـا تُحقـق

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٢٨ .

(٢) أبو تمام ، شرح ديوان أبي تمام ، ص ٢٢٨

التناص على مستوى الصورة . ممـا يعنـي وجـود التواصـل النصـي بـين القولين إذ لابد أن الديلمي استحضره قول أبي تمـام منهمـا ، ومـن مشـارب مهيار الشعرية في هذا العصر ما ضمنه من قـول الشـاعر خالـد الكاتـب (ت ٢٢٦هـ) وهو يعبر من خلاله عـن تمـام فضـل ممدوحـه الـذي لا يعتريـه نقصان ، يقول مهيار :

يَا نجْمُ : كانتْ مقْلَتِي تَنْظُرُهُ حتّى استَنَارَ بَدْرَ تِمٍّ واستَوَى [١]

فالشاعر يصور ممدوحه بـدرا تامـاً ممتـداً ، يمـلأ المكـان والظلمـة نـوراً وجمالاً ويضمن قول الشاعر خالد الكاتب البغدادي الذي يقول :

غُصنُ بَانٍ يَهُزُّهُ بَدْرٌ تَمَّ إِذَا استوى[٢]

فالشاعر يصف فتاته بغصن بان يتحرك متمـايلاً جمـيلاً مثـل جمـال البـدر التام فنلاحظ أن الشـاعرين يتقاطعـان فـي عجـزي البيتـين علـى مسـتوى الصورة وعلى مستوى الدوال ايضـاً : (بـدر/تِـمٍّ/تَـمَّ/اسـتوى) ممـا يحقـق تناصا في شعر مهيار وهو تضمين قول خالد الكاتب صورة ودالاً .

ومن تجليات التناص في شعر مهيار ما تبدى من تقاطعات في النموذج الشعري مع اشعار ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ) ، حيث تمثلت مستويات التناص على مستوى الدوال والمعاني والصور والأساليب وقد أفاد الديلمي من هاتيك الأشعار

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ،ص٧ .

[٢] الكاتب ، خالد بن يزيد البغدادي ابو الهيثم (ت ٢٦٢هـ) ، المجموعة الشعرية ، مجمع ابو ظبي الثقافي ، الاصدار الثالث .

وظهرت لإبن الرومي روحاً شعرية في أشعار الديلمي بشكل جلي ، ولعل في النماذج المختارة ههنا تأكيداً لهذا الرأي ، فمن تناصيات مهيار ما قاله وهو يعبر عن مكانة ممدوحه ، يقول :

وطامِعٌ فِي مَعَاليكَ أَرْتَقِيْ فَهَوى   وَهَلْ يَصِحُّ مَكانُ الرَّأسِ للذَّنب (١)

فهو يصور الطامعين في هذا الممدوح وفي مكانته ، فقد حالوا الإرتقاء لكنهم سقطوا ، فما ازدادوا إلا وضاعةً ، ويستخدم الاستفهام التقريري في عجز البيت ، إذ شتان بين الرأس وبين الذنب والصورة مثلت جزئين الأول الرأس وهو كناية عن السمو والثاني الذنب وهو كناية عن الضعة ، ويقترب الديلمي في هذا القول من قول ابن الرومي :

لَا بَلْ هُمُ الرَّأسُ إذ حُسّادهم ذَنَبٌ   وَمَنْ يَمثلْ بَيْنَ الرَّأسِ وَالذَّنَبِ (٢)

فالشاعر يعلي من ممدوحيه في حين يحط من حسادهم إذ كنى لهم بالأذناب في حين كنى لقومه بالرأس وكل ما يمثل بين الرأس والذنب هم أدنى منزلة من الرأس الذي اقتصر على قومه فحسب دون غيرهم .

فنلحظ التقاطعات الشعرية على المستوى التصويري ، والكنايات ومعانيها

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢١ .

(٢) ابن الرومي ، علي بن عباس بن جريح ، ديوان ابن الرومي ، ط١ ، ضبط نصوصه وعلق على حواشيه وقدم له الدكتور فاروق الطباع ، ، دار الأرقم ، ٢٠٠٠ ، بيروت ، م١ ، ص ٢٤٢ .

ونلحظ التناص على مستوى الدوال مثل (الـــرأس ، الـــذنب ، الاســـتفهام (هـــل يصح مكان ، ومن يمثل بـــين) ، ممـــا يعنـــي التنـــاص والتواصـــل النصـــي ومن استحضاره قول ابن الرومـــي مـــا قالـــه مهيـــار الـــديلمي وهـــو يصـــف ممدوحه بأنه القطب الذي تدور حولـــه الرَّحَـــى ، إذ لا قيمـــة للرحـــى دونمـــا قطب تدور عليه ،فهو كالقطب لهذه الرحى التي هي الدنيا ، يقول مهيار :

يَا آلَ "عبد الرَّحيمِ" لَا تَزَال الدُّ نْيَا رَحَىً ، أنتُمْ لها قُطُبُ[1] (٢)

وهذا القول من قول ابن الرومي في ممدوحه ، يقول :

لوْلاكَ مَا قَامَ قُطْبٌ فِي مَرَاكِبِهِ أُخرَى اللَّيالِي وَلا دَارَتْ عليْهِ رَحَىً[3]

فابن الرومي أتى بالصورة أولاً فكان ممدوحـــه القطـــب ، والـــذي دارت عليـــه الرحى ، فالصورتان والمعنيان يتقاطعان ويتفقان ، كـــذلك نجـــد مـــن التقـــاطع اللفظي : (الرحى ، القطب) ، ما يحيلنا إلى قول ابـــن الرومـــي فـــي وصـــفه السابق ، مما يحقق التواصل النصـــي والأدبـــي بـــين الشـــاعر الـــديلمي وابـــن الرومي .

ومن تناصيات مهيار الديلمي في شعره مع ابن الرومي قوله وهو يعبر عن تعجبه من الزمان ، يقول :

---

[1] القطب : المحور تدور حوله الرحى ، ابن منظور ،لسان العرب ، مادة قطب.

[2] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١، ص٣٠ .

[3] ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، م١ ، ص ١٩٥.

وَتعّجَبُ أنْ حُصَّتْ قوادِمُ مفرقِي   وأكثَرُ أفعالِ الزَّمان عجيبُها [1]

فالشاعر يتساءل عن عجب فتاته من قلة شعره، الذي صوره بالقوادم وهي ريشات قويةٌ في جناحي الصقر ، وهو إذ يقر بأن هذا الزمان استحال عجباً وهذا العجب المعني مستمد من قول ابن الرومي، ولكنه عجب الشيب لا عجب قلة الشعر ، يقول ابن الرومي:

شَابَ رَاسِي وَلَاتَ حِيْنَ مَشِيب   وَعَجَيْبُ الزَّمَانِ غَيْرُ عَجِيْبِ[2]

فالشاعر يقول إن راسه شاب في غير موعده وحينه ، فهو يتعجب من هذا ، مع أن الشيب في وقته ليس عجباً ، فالشاعران يتقاطعان في القول في أن سبب التعجب عندهما هو الشعر ، مما يثير العجب عند الانسان ولا يضيره في نفس الوقت فهو حالة (بيولوجيه) ، كذلك تناص الألفاظ مثل (عجيبها / الزمان /عجيب) في القولين حققا حالة من التناص اللفظي.

ويتجلى التناص على مستوى الصورة والمعنى والألفاظ من جديد في شعر مهيار الديلمي وشعر ابن الرومي ، فها هو ذا يعبر عن معنى غسل العار بالدم ، يقول

---

(1) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ،ص ٤٦.

(2) ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، م ١، ص ٣٤٩.

الديلمي :

غَضُوبٌ إِلى أنْ تغسِلَ العارَ كَفُّه   ولَو بِدَمٍ ، والعارُ بالدَّمِ يُغسَلُ [١]

فالشاعر يشير إلى ممدوحه وقوته ، فهو لا يرضى بالذل أو العار إذ يغسل العار بالدم ، وهذه الصورة مستمدة من صورة ابن الرومي الذي جعل العار يغسل بالدم أيضاً. ، يقول ابن الرومي :

فَاغْسِلُوا الْعَارَ الَذي لِيْطَ بِكُمْ   بِدَمِ الخِلالِ[٢] غَسْلاً فِي لَطُفٍ [٣]

فالشاعر يدعو إلى غسل العار الذي حل بقومه من الاعداء ، وهي صورة بنى عليها الديلمي قوله من بعد ، كذلك نجد الدوال (اغسلوا ، العار ، الدم بالدم يغسل) أكدت هذا التناص بشكل لافت .

ومن تناصيات شعر الديلمي ما بدا في التعبير عن ممدوحه الذي صوره آفاً للمجد مكثاراً من الحروب ، يقول مهيار :

وكَائِنْ لَدَيِّهِم مِنْ قراعٍ لنكبةً   وللمَجْدِ فِيهم مِنْ أخٍ ومَرِيْعِ [٤]

فالشاعر يقول عن قوم ممدوحه بأنهم خلقوا للقراع اي المعارك ، وهم أهلٌ للمجد والقرع ، وهذا يحيلنا إلى قول ابن الرومي :

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ،ص ٢١٥.

[٢] الخلال : جمع خِلَّة وهي جفن السيف ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة خلل.

[٣] ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، م ٢ ، ص ٦٠٨.

[٤] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١٩٨.

وَزِيرُ وَلِيّ العَهْدِ وابنُ وَزِيْرِهِ   أخُو المجْدِ ركَّابُ الأُمُورِ التّوامِكِ[1] (٢)

فابن الرومي يصف وزيره وابنه بأنهما أُخيا المجد ركابا التوامك أي الإبل دلالة الحرب ، فالشاعران يتفقان بأنهما نسبا المجد إلى ممدوحيهما ويعبران بهذا التصوير عن رفعة الممدوح ، وحركته في الحرب التي لا تهدأ ، وتتقاطع المعاني بين شعري الديلمي وابن الرومي ، عندما عبر الديلمي عن قوة شكيمته وعظم جلده ، فهو كالصخرة يتحدى اللجاج ، ولا ينعطف إذا ما حاول الأخرون من ليَّ عُنقِه ، يقول الديلمي :

وَأَنَّنِي عَلَى اللَّجاجِ صَخْرَةً   إذا لَوَيتُ عُنُقي لَمْ أنْعطِف (٣)

فالشاعر كالصخرة أمام الموج لا ينعطف أمامها ، وهذا مستمد من قول ابن الرومي الذي سبقه إلى هذه الصورة وهو يعبر عن قوته أيضا ، يقول:

أَنَا ابْنُ الرَّخاميِّ[4] الّذيْ تَعْرِفُونَهُ   شِهابٌ مُنيرٌ صَخَرَةٌ لا تُؤَيَّسُ (٥)

فالشاعر مثل صخرة لا تلين ، وهو كالشهاب المنير جامع القوة في الصورتين .

---

(١) التوامك جمع التامك وهو السنام ،ابن منظور ، لسان العرب ، مادة تمك.

(٢) ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، م٣ ، ص ٢٠.

(٣) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ٢٦٦.

(٤) الرّخامي : الرّخام والرَّخمة طائر يشبه النسر ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : رخم.

(٥) ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، م ٢ ، ص٣٩٦.

فكلا الشاعرين يصفان نفسيهما بالطريقة ذاتها ، وبالمعنى ذاته ، وباللفظ /المشبه به المشترك وهو (صخرة) . مما يعني التناص في شعر مهيار الديلمي ، ومن تقاطعات النموذج الشعري ما عبر عنه مهيار في توصيف ممدوحه ، يقول :

هَنيئاً لَهُ أنّي أُداوَى بِذِكْرِهِ وَقَدْ يَئِسَتْ مِنِّي الأساةُ فأفرِقُ [(١)]

فالشاعر يرى في ممدوحه الطيب المداوي لعلته ومرضه من هذا الزمان ومن هذا المجتمع ، فقد أخفق الأطباء في علاجه ، في حين إنه كان يشفى ويبرأ لمجرد أنه يذكر ممدوحه ، وهذا معنى مبالغ فيه ، وهذا المعنى يحيلنا إلى قول ابن الرومي:

هُوَ الجارِحُ الآسِي ولَا شَكَّ أنهُ سَيُشفي الحَشَا المجَروحَ ممَّا يكابدُ [(٢)]

فإذا كان سبب الداء في قول مهيار الآنف الذكر هو المجتمع والوشاة فإن سبب الداء في قول ابن الرومي هو الممدوح ذاته ، وهو أيضا الطبيب المداوي لعلته وجرحه . وإن كان قول ابن الرومي أبدع من قول مهيار إلا أن حالة التناص جلية في شعر مهيار وإن جاءت على رتبة أقل . فالتناص بادٍ في المعنى والصورة والدوال المتمثلة في : (الآساة ، الآسي ، سيشفي ، فأفرق) ، وهذا ما حقق حالة التواصل الأدبي والشعوري بين القولين .

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص٣٠٣

(٢) ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، م ٢ ، ص ٧١.

ويبدو أن مهيار الديلمي كان ذا اطلاع واسع على أشعار الشعراء الفحول في هذا العصر وكأنه كان ينتقي مشاربه بدقة ، وهذا ما ساعد على صقل تجربته الشعرية ، فنراه يحقق حالة من حالات التناص الجديدة مع شاعر بديع هو البحتري (ت ٢٨٤ هـ)[١] الشاعر الرقيق المعاني فمن تلك التناصيات في هذا المقام ما عبر عنه مهيار الديلمي في أن الصبح مذموم على نقيض ما جاء به كثير من الشعراء السابقين الَّذين كانوا ينتظرون الصبح لما في الليل من وحدة وأسى وابتعاد عن المحبوبة هذا من جانب بيد أنه لا يُغفل من جانب آخر أن الليل كان مدعاة للفرح والسمر عند بعض الشعراء الذين كانوا ذوي مجون وشراب .ومهما كان الشأن ، فمهيار يتعجب أيضا من إساءة الصبح كما تبدى في قوله :

ما سَمِعْنا بالسُّرَى مِنْ قبلِهِ   بابنِ ليلٍ سَاءَهُ أنْ يُصبِحا[٢]

فالشاعر يقول أن المخاطب وهو ساري الليل يسوؤه أن يأتي الصباح وهذا على غير التوقع ، إذ ينتظر ساري الليل الصبح لما له من وقع نفسي في مسيره،

---

[١]هناك دراسة عن التناص في شعر البحتري أظهرت في نتائجها ثقافته الواسعة وأخذه للفنون من جميع جوانبها دينية كانت أو تاريخية ، إذ وقف صاحبها على نماذج من شعر البحتري أشارت إلى تأثره بأستاذه أبي تمام وحققت تناصية كبيرة في كثير من شعره ، انظر : التناص في شعر البحتري ، فواز الشمري ، إشراف يونس شنوان ، جامعة اليرموك ، ٢٠١١ ، ص ١٦٧.

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٢٠٣

وتعجب مهيار من هذا ، هو مبني على قول البحتري الذي يسيئه الصبح ، وهي الحالة الطبيعية لابن الليل المسافر الاهي ، يقول البحتري :

مَا زِلتُ في حَسَنَاتِ الليلِ في مَهَلٍ حَتَّى أساءَت عُيونُ الصَّبحِ إزعَاجِي(١)

فالشاعر يقول : إنه ينعم بلذات الليل ، فإذا ما جاء الصبح فإنه يوقف هذه اللذات والحسنات الليلية ، وقد صور للصبح عيوناً تزعجه ، فالشاعران يتقاطعان في أنهما جعلا الصبح مسيئاً لليل بحكم السياق . فابن السرى في قول مهيار هو المعادل الفني لابن الليل الماجن الذي لا يرغب في الصبح ، وهذا يعني أن هذا الساري في قول مهيار لا يكبر ولا يتعب وذو جلد على الليل ومواجهة أخطاره .

ومن تقاطعات النموذج الشعري عند مهيار والشاعر البحتري ما نراه في قوله :

كَفَرتْ (٢)وُجُوهُهُمُ البدورَ وآمَنَتْ لأكُفِّهِمْ أيدي السَّحابِ فَكَفَّرت (٣)

فالشاعر يقول إن وجوه قوم الممدوح غطَّت البدور ،وانحنت إليهم أيدي السحاب و هذا عبر عنه الدال فكفَّرت الذي ردَّ فيه العجز على الصدر دون التوافق في المعنى ،إلا أن الشاعر عقد الصلة بين السحاب الذي جعل له الأيدي بصورة

---

(١) البحتري ، الوليد بن عبيد بن يحيى ، ديوان البحتري ، ط ١، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، ١٩٦٣ ، القاهرة ، م١ ، ٤٣٢.

(٢) كفرت : الكفر التغطية، لسان العرب ، ابن منظور، مادة: كفر .

(٣) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ،ص ١٧٧.

تجسيدية ، وهذه الأيدي كانت أقل شأناً من كــرم وعطــاء الممــدوح وأهلــه ، وهذا المعنى وصورته ودواله جاء مُضمنا قول البحتري في ممدوحه :

لِيَهْنَأَ بَنــي يَــزْدادْ أنَّ أَكُفَّهُــمْ ... خَلائِفُ أَنْواءِ السّحَابِ الرواجسِ[1]

إِذَا رَكِبُوا زَادُوا المَرَاكِب بَهْجةً ... وَإِنْ جَلَسُوا كانُوا بُدُورَ المَجَالِسِ[2]

فالشاعر البحتري نسب أكفهم إلى السحاب كناية الكرم والعطاء وجعلهم بدوراً في حين بالغ الديلمي في هذا التصوير أن جعل وجوه قوم ممدوحه تغطي البــدورفهي أعلى منها جمالاً وشأناً وكمالاً ، في حين جعل للسحاب أيدي مطأطئة تعظيماً لهم وهذا إيغال في المبالغة ، وإن كان الديلمي قد زاد من مبالغته في صورتها إلا أن التناص ظاهر بين قوله وقول البحتري على مستوى الألفاظ وامتدادها ، والمعنــى وامتداده إلى المبالغة وكذلك على مستوى الألفاظ مثل (البدور ،الســحاب ،أكفهــم ،لأكفهم) وكل هذا حقق حالة من الإنسجام النصي بين القولين ، وهذا أدّى إلــى إحداث التناص بشكلٍ واضح . وتواصل التناص بين الشــاعرين علــى مســتوى الحكمة ، فيفيد مهيار من حكم البحتري الشعرية ، ومن ذلك قول مهيار وهو يتأمل في الموت :

فَوْزاً لهُ إذا كانَ قبْلُكَ يومَهُ ... كمْ مَوْتَةً هيَ مِن حياةٍ أفضلُ[3]

---

(1) الرواجس الشديدة ،يقال سحاب ورعد رجاس أي شديد الصوت ، ابن منظور ، لسان العرب ،مادة رجس.

(2) البحتري ، ديوان البحتري ، م ٢ ، ص ١١٢٤.

(3) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٧ .

فالشاعر يتحدث عن فوز المرثي بالموت ، ليقلل من وقع المصاب ، فكثيرٌ من الموت خير من الحياة ، وهو بهذا المعنى يستحضر قول البحتري :

المَوْتُ يَا مَالِكي خَيْرٌ وَأَرْوَحُ لي مِنْ أنْ أَعِيشَ خليفَ الهَمِّ والسَّهَدِ[١]

فالبحتري يفضل الموت على حياة الهم والسهر والقلق ، وفي كلا القولين نظرةٌ تأملية في الموت والحياة وكلاهما يفضلان الموت على الحياة لما فيه من ضنك العيش.ومن تناصيات مهيار في شعره ما أخذه جملة وقولاً من البحتري ليقع الحافر على الحافر ، يقول :

منْ كلِّ سَاريةٍ بِذِكْرِكَ صِيتُهَا فِي الأَرْضِ بَيْنَ فَدَافدٍ وَسُهُوبِ[٢]

فالشاعريشير إلى فضائل ممدوحة التي انتشرت في الأرض لتشمل الفدافد وهي الأراضي الغليظة ذات الحصى ، والسهوب الفلاة التي لا مسكن فيها ، وهذا المعنى مستدان من قول البحتري :

فَإذا الغَنياتُ أنْكَرْنَ شَخْصِي عَرَفَتْنِي فَدافِدٌ[٣] وَسُهُوبُ[٤]

فالشاعر يشير إلى شهرته التي وصلت الفدافد والسهوب أيضاً ، وكلا القولين قاما على مبالغة المعنى ، وتقاطعا في ذلك تقاطعاً كبيراً كذلك الدالان (فدافد و سهوب)

---

[١] البحتري ، ديوان البحتري ، م٢ ، ص ٨٤٤

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١٠١ .

[٣] الفدفد الفلاة لا شيء فيها والارض الغليظة ذات الحصى وقيل المكان الصلب، ابن منظور ،لسان العرب ، مادة فدد. السهوب : مفرده السَّهب وهو الأرض الواسعة ، ابن منظور ،لسان العرب ، مادة : سهب.

[٤] البحتري ، ديوان البحتري ، م ١ ، ص ٣٥١ .

يزيدان من قوة التواصل الذهني عند مهيار من جانب وعند المتلقي لشعر مهيار من جانب آخر إذ يحيلاه إلى قول البحتري ، وبذا يتجلى التناص في قول مهيار

ومن تقاطع النموذج الشعري في شعر مهيار والتحدي ، ما عبر عنه مهيار في ممدوحه ، يقول :

قَهَرَ الدَّهْرُ وهوَ يَقهرُه الجو　　　　د فَنَاهِيْكَ قاهراً ومقهُوراً

لاحَ فينَا فأقْمَرَتْ ليْلَةُ البدْر　　　　وأَعْطَى فَكانَ يوماً مَطِيراً[1]

فالشاعر يتحدَّث عن ممدوحهِ بأنه قاهر الدَّهر ، في حين تظهر المفارقة بأن الجود هو الذي قهر هذا الممدوح ، كما يشبه الشاعر ممدوحه في الليلة المقمرة التي تزدان به جمالاً ، وهذا المعنى وهذه الصورة ، وهذا التركيب على مستوى الدوال (قهر ، الدهر) يحيلنا إلى قول البحتري في ممدوحه أيضاً ، إذ يقول :

قَهَرَ الدَّهْرُ أولاً وأَخِيْراً　　　　بحجىً منهُ أوَّلٍ وَأَخِيراً

ضلَّ بَدْرُ السَّمَاءِ أَوْ كَادَ لَمَّا　　　　واجَهَتْهُ وُجُوهُ تِلْكَ البُدُورُ[2]

فممدوح الشاعر البحتري قهر الدهر أيضاً بحجاه أي عقله وفطنته ، في حين أن بدر السماء ضل طريقه عندما واجه وجوهم المضيئة فغابَ هذا البدر. وفي القولين مبالغات في التصوير وفي المعنى ، تقترب من بعضها

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١١٥ .

[2] البحتري ، ديوان البحتري ، م٢ ، ص ٨٧٥.

اقتراباً كبيراً ، إلا أن في قــول مهيــار تناصـــاً جليــاً مــع قــول البحتــري . والشمس مصدر النور للبدر ، ونور وجــه الممــدوح عنــد الــديلمي مصــدره البدر وهذا ما عبر عنه بقوله

وأَشْرَقَ فاسْتَفْدتَ النُّور مِنْهُ   فَكُنْتَ البَدرَ لَمَّا كَانَ شَمْسَا[١]

وهذا المعنى قريب من قول الذي يرى أن لا نور للقمر إن لم تذهب الشمس . يقول أبو تمام :

وَقَلَتْ أَتَنْسى البَدْرَ قُلْتُ تجلداً   إذا الشَّمْسُ لمْ تَغْرُبْ فلا طَلَعَ القَمَرُ[٢]

ويبدو أن الديلمي حزِن حزناً شديداً لمــوت علــي بــن أبــي طالــب كــرّم الله وجهه ففي قصيدة رثائية مــن قصــائد مراثــي أهــل البيــت يصــور مصــابه وابتعاده عنهم وعن ديارهم بمصاب الأليف الذي فقــد أليفــه ، فأصــبح وحيــداً منكسراً ، يقول الديلمي :

بآلِ عَلِيٍّ صرُوفُ الزَّمَانِ   بَسَطْنَ لِسَانِي لِذَمِّ الصُّروفِ

مُصَابِي على بُعْدِ دارِي بهِم   مُصابُ الأليفِ بِفَقْدِ الأليفِ[٣]

فالشاعر يعبر عن شعوره الحزين الصادق المفجوع بفقده ديار آل البيت ،

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١٣٠ .

[٢] أبو تمَّام ، ديوان أبي تمام ، م ٢ ،ص ٨٩٤.

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص ٢٦٢ .

فلا أبلغ من أن يفقد الأليف أليفهُ ، وهــذا المعنـــى مـــأخوذ جملـــةً مـــن قـــول البحتري :

تَأَمَّلْتُ أشخاصَ الخطوبِ فلمْ أُرَعْ بِأَقْطَعَ مِنْ فَقْدِ الأليفِ وأَسْمَجِ[1](٢)

فالشاعر يقول لا يوجد من خطوب الــدنيا ومصـــائبها أبلـــغ مـــن فقــد الأليـــف وهو ما يتقاطع مع قول الديلمي ، إذ عبَّرا عن فكـــرة الوجــد بســياقٍ وتركيـــب واحد ، تمثل في عَجُزَيْ البيتــين ، ومـــن تقاطعـــات النمـــوذج الشـــعري بـــين الشاعرين ، ما قاله مهيار وهو يصـــف الزمـــان بصـــورة تأملـيـــة و شـــعورية عميقة ، يقول :

هَرِمَ الزَّمَانُ وَحُوِّلَتْ عَنْ شَكْلِهَا شِيَمُ الرِّجَالِ وحالَةِ الأَوْصَافِ[3]

فالشاعر يألَم لتغيُّر شيم الرجال في وقتٍ هَـــرِمَ فيـــه الزمـــان، وهـــذا التركيـــب في الدالَّيْن (هرم الزمان) طاف في خلد البحتري من قبل ، إذ قال :

صَحَبُوا الزَّمَانَ الفَرْطَ إلا أَنَّهُ هَرِمَ الزَّمَانُ وَغَيْرُهُمْ لَمْ يَهْرَمِ[4]

بيد أن البحتري مع تصويره الزمان إنساناً هرِمَاً ، إلا أنَّ ممدوحيه لم يهرموا في عزهم وجاههم ، في حين عبرت الصورة عن معنى جديد عند مهيار وهو أن

---

(١) سمُجَ الشيء بالضم أي قبُح ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سمج

(٢)لبحتري ، ديوان البحتري ، م ١ ، ص ١٦٧.

(٣) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص٢٧٨.

(٤) البحتري ، ديوان البحتري ، م ٤ ، ص ٢٠٨٤

الرجال فَقدوا قِيَمَهُم وأصَالَتَهُم .

وإذا ما انتقلنا إلى تناصيات الديلمي مع أشعار ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) فإننا نجده يستقي من ألفاظه ويطوعها في توليد معانٍ جديدة ومن ذلك قوله في ممدوحه :

أبَا القَاسِمِ : المَرْعَى مَرِيرُ نَبَاتُهُ يَبِسٌ ، وحُلْوُ العَيْشِ عِنْدَكَ رَطْبُهُ[(١)]

فالشاعر يقول : لولاك يا أبا القاسم لم يحلُ ليَ العيش ، مع أن الحياة مريرةٌ ، ومجدبة ، وهذه الدَّوال استمدها من ذاكرته التي أخَذَتْهُ إلى قول ابن المعتز :

إِذِ العَيْشُ حُلْوٌ لَيْسَ فِيهِ مَرَارَةٌ هَنِيٌّ وَإِذْ عُودُ الزَّمَانِ رَطِيبُ[(٢)]

فالشاعر يرى في رَبْعِهِ الحياة الحلوة الهانئة ، ويرى الزمان رطِيباً مُخصَباً ، فصوَّر الحياة بعود الزمان الذي يبعث للحياة الإستمرارية فنجد التناص على مستوى الصورة وعلى المستوى اللفظي بشكل بارز لاسيما في الدوال (مرير/مرارة ، حلو العيش/العيش حلو/ رطيب/رطبه) وجلها ألفاظ دارت في خُلْدِ ابن المعتز فاستعارها مهيار في الإتيان بمعنى جديد ، مما حقق مستوىً من مستويات التناص المتصلة بالألفاظ ، ويستمد الديلمي ألفاظه من المعجم الشعري لإبن المعتز مرة أخرى وهو يعبر عن الجد

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١١

(٢) ابن المعتز ، عبدالله بن محمد المعتز بالله ، ديوان ابن المعتز ، ط١ ، شرح يوسف شكري فرحات ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ٥٧.

واللعب ، يقول :

تَلاعَبْتَ بِي يَا دَهْرُ حَتَّى تَرَكْتَني   وسيَّان عِنْدي جِدُّ خَطْبٍ ولاعِبُهُ[1]

ويقول ابن المعتز :

يَتيمَةٌ بَيْن أَهْلِ الدَّهْرِ قدْ رُزِقَتْ   جِدًّا مُزَاحَاً وَجِدَّ النَّاس مِنْ لَعِبِ[2]

فالشاعر وإن جاء سياقه على شاكلة مختلفة بأنَّ وصف السُّلاف مقرونا بالدهر وفيها الجد والمزاح ، إلا أنه يرى في لعب الناس جِدًّاً ، فمهيار يأخذ ألفاظ هذا القول مثل :(تلاعبتْ/لعِب،جد،لعبة/مزاح) مما حقق التناص على مستوى الدَّوال، والألفاظ ذاتها متبدية في قول ابن المعتز في السّلاف ، ومن تناصيات شعر الديلمي مع ابن المعتز ما استدعاه من تناص على مستوى الصورة ، فها هو ذا يصف صداقة الفاضلين ومودتهم كامتزاج الماء بالخمر لا ينفصلان ، يقول الديلمي :

وَصَداقَتي للفَاضِلِيــنْ شَهَــادَةٌ   بالنَّقْصِ ثَابِتَةٌ على أَعْدائِي

نَسَبٌ ، فُرِحْنَا ، لا تَمَيُّزَ بينَنَا   فِيه امتِزَاجَ المَاءِ بالصَّهْبَاءِ[3](٤)

وهذا التصوير وما يقتضيه من معاني الحب والصداقة القويين في قول ابن المعتز من قبل :

---

[1]مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١٠ : أُشيرَ إلى هذا البيت في الصفحات السابقة من هذا البحث

[2] ابن المعتز ، ديوان ابن المعتز ، ص ٨٤.

[3] الصهباء الخمر سميت بذلك للونها فهي تعصر من عنب أبيض ، فأصبحت حمراء ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : صهب.

[4] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ،ص٣ .

وَلَمَّا الْتَقَيْنَا بَعْدَ حِينٍ مِنَ الحِينْ حَلَفْنَـــا بِأَنَّا لا نَعــُودُ إِلَى البَيْـــنِ

وَقُلْتُ تَعَالِي يَا شُرَيْرَةُ نَمْتَزِج كَمِثْلِ امْتِزَاجِ المَاءِ وَالخَمْرِ نصفين[1]

فالشاعر يقول إنه لن يغادر فتاته بعد اليوم ، ودعاها إلى حالة لا تقبل البيْن بينهما تماماً مثلما لا ينفصل الماء والخمر إن هما ديفا معاً .

ومهيار يستدعي الدوال (امتزاج ، الماء ، الصهباء/الخمر) ويسير بمعنى البيت إلى الأصدقاء الفاضلين ، بعدما سار ابن المعتز به من قبل إلى فتاته التي لا جلد له على فِراقها .

ويحلِّق بنا فضاء النص الشعري عند مهيار الديلمي إلى قرطبة من بلاد الأندلس لنجد أثرا لابن عبد ربِّه الأندلسيْ (ت ٣٢٨هـــ) في شعر مهيار ، ومن ذلك يقول مهيار :

إنْ أَبْكِ أَمْراً بَعْدَ مَا فَاتَنِي فَقَدْ بَكَى قَبْلِيَ يَعْقُوبُ[2]

فالشاعر يستحضر قصة يوسف عليه السّلام من القرآن الكريم ، ويقول أنه بكى مثلما بكى يعقوب عليه السّلام على يوسف عليه السّلام ولكن هذا الإستحضار الديني سبقه إليه ابن عبد ربه الأندلسي إذ يقول :

بَكَيْتُ حَتَّى لَمْ أَدَعْ عَبْرَةً إذْ حَمَلُوا الهَوْدَجَ فَوْقَ القَلُوصْ

---

[1] ابن المعتز ، ديوان ابن المعتز ، ص ٦٧٣

[2] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١١٦ .

وبُكَاءَ يَعْقُوبٍ عَلى يُوسِفٍ   حتَّى شَفَـــى غُلَّتَهُ بالقَمِيــصْ[1]

فالشاعر يعبر عن شدة بكائه الذي لم يترك عبْرة فـــي شـــؤونه ، بســـبب فراقـــه وظعن أحبَّتِه ، فبكى بكـــاء يعقـــوب علـــى يوســـف عليهمـــا السّـــلام وهاتـــان الصورتان في القولين حققتا التناص في شعر مهيـــار كـــذلك الـــدَّوال: (بكـــى / بكاء ، يعقوب ، يوسف ، بكيت، أبكي) تحقق لُحمة نصية بين القولين.

*   *   *

(1) ابن عبد ربه ، ديوان ابن عبد ربه ، ط1 ، جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة، بيروت ، ١٩٧٩م ، ص٩٨ .

واطَّلع مهيار الديلمي على أشعار المتنبي (ت ٣٥٤هـ)[١] بشكل لافت فنهل منها الكثير ، وضمن كثيراً من معانيها وصورها وألفاظها وحكمها ، إذ استحال شعر المتنبي في كثيرٍ من قصائد مهيار مصدراً ملْهماً للديلمي ، ومما يؤكد هذا القول ديوان مهيار بأجزائه الأربعة ، وقصائده التي لا تكاد تخلو من روح المتنبي على المستويين الفني والمضموني ، فالشاعر الديلمي كان يشرك ذاته مع الممدوح ، واستقى هذا الأسلوب من طريقة المتنبي في إشراك ذاته مع الممدوح أيضاً . وحقيقة أن الديلمي عاد إلى شعر المتنبي وشرب منه وثأر به ، وضمن كثيره ، واستدان واستعار صوره هي حقيقة لا شك فيها البتة ، إذ جاء التناص على درجة كبيرة في ديوان مهيار مع أشعار المتنبي ، وتقاطع النموذج الشعري على المستويين الفني والمضموني ، ومن ذلك ما نجده من تناص في قول مهيار وهو يعبر عن حالة من الإعتداد بالنفس والفخر بالذات ، يقول :

كَمْ أُسْمِعُ الصُّمَّ البَلاغَةَ مُفْهِمَاً   وَأُرِي عَجَائِبَ فَضْلِيَ العُمْيَانَا[٢]

فالشاعر عبر عن بلاغته وأثرها في إفهام السامعين ، فقد أسمعت الصُّمَّ لوقعها فيهم وفي هذا معنى موغل من معاني المبالغة ، ولم يقتصر أمر بلاغته على هذا

---

[١]نال شعر المتنبي نصيبا جيدا من دراسة التناص ومن تلك الدراسات التناص في شعر المتنبي لإبراهيم جوخان الذي ذهب إلى أن المتنبي تأثر بالشعر العربي القديم الجاهلي والإسلامي وستلهم ذلك التراث الشعري نظمه وطريقته وتشرب نصوصه مع حفاظه على شخصيته فكان فائق القدرة على توليد الصيغ والصور : التناص في شعر المتنبي ، إبراهيم جوخان ، إشراف عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، ٢٠٠٦م ، ص٣١٥.

[٢]مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٥٦ .

فحسب بل جعلت من لا يبصر يرى فضائل أدبه ، وهذا إيغالٌ في المبالغة أيضاً، وهذا القول لمهيار يحيلنا إلى قول سابق للمتنبي الذي لم يخرج عن دائرة الإعتداد والفخر بالنفس أيضاً على الطريقة ذاتها ، وكأن الحافِر وقع على الحافر ، يقول المتنبي :

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الأَعْمَى إِلَى أَدَبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ(١)

فالمتنبي يفخر بأدبه وبوقع كلماته ، فأدبه أبْصَرَ العميان ، وكلماتُهُ أسمعت الصُّمَّ ، وهذا من مبالغات المتنبي المعهودة .

فالقولان يتقاطعان صورة ، ومعنى ، ودوالاً ، وحققا حالة من حلات التواصل النصي ، الأدبي ، دون الإغفال أن الديلمي أخذ قول المتنبي دون أن يضيف شيئا، ومن تقاطعات النموذج الشعري عند مهيار وأشعار المتنبي ، ماقاله وهو يعبر عن البخل ، يقول :

تَجْمَعُ بَيْنَ الفَتْكِ والجُودِ لَهُ وَقَلَّمَا يَبْخُلُ إلّا مَنْ جَبُنْ(٢)

فالشاعر يصف ممدوحه ويقول إن يَدهُ تجمع بين القوَّة والجود أي الشجاعة والكرم،في حين يرى في البخل ضرباً من ضروب الجبن وهذه العلائِق بين الصفات الكرم والشجاعة من جانب والبخل والجبن من جانب آخر كان المتنبي قد تطرق إليها في شعره ، ومن ذلك يقول :

هُوَ الشُّجَاعُ بَعْدَ البُخْلِ مِنْ جُبْنٍ وَهَوَ الجَوَادُ بَعْدَ الجُبْنِ مِنْ بُخْلِ(٣)

---

(١) المتنبي ، أحمد بن الحسين ، ديوان أبي الطيب بشرح أبي البقاء العكبري ، الطبعة الأخيرة ، طبعه وصححه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ١٩٧١، ج١ ، ص ٣٦٧.

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٤٨ .

(٣) المتنبي ، ديوان أبي الطيب ، ج ١ ، ص ٣٨.

فالشاعر يقول أن الشجاعة لا تقتضي الجبن الذي هو بُخل وإن الكرم لا يقتضي البخل الذي هو جبن . فالعلاقة بين البخل والجبن علاقةٌ نفسيةٌ عزيزةٌ في الإنسان وهي ما عبر عنها كلا القولين ، فحققا التواصل النصِّي .

ويتجلى تقاطع النموذج الشعري عند مهيار وأشعار المتنبي ما عبر عنه من حالة نفسية وشعورية في قوله :

مَا بِالأَدِيْبِ إِذَا تَغَرَّبَ ذِلَّةٌ　　　إِنَّ الخَصَاصَةَ غُرْبَةٌ فِي المَوْطِنِ [١]

فالشاعر يقول : قد يجد المرء شأناً عظيماً له في غربته ، فأحياناً يكون هذا المرءُ غريباً في موطنهِ ، وهذه الحالة الشعورية تعبر عن الواقع الإجتماعي الذي ينظر إلى الفرد نظرةً سلبية ، لذلك يدعو الشاعر إلى الغربة لما لها من منافع تعود بالخير على الإنسان الذي لم يجد مجتمعاً يضُمُّهُ . وهذه الحالة الشعورية عبر عنها المتنبي في قوله :

وَهَكَذَا كُنْتُ فِي أهْلِي وَفِي وَطَنِي　　　إنَّ النَّفِيسَ غَرِيبٌ حَيْثُمَا كَانَا[٢]

فالمتنبي دائِم الشعور بالغربة بين أهله ، فكان يشعر بالغربة وهو في وطنه ، وهذا الشعور كان قد سَاورهُ في جُلِّ مراحل حياته .

فالقولان يتقاطعان في الموضوع وفي بعض الدوال مما يحقق التناص في شعر مهيار الديلمي .

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٣٣ .

[٢] المتنبي ، ديوان أبي الطيب ، ج ٤ ، ص٩٨.

وفي حالة من حالات الشعور الإنسانس الأخرى يتقاطع النموذج الشعري عند مهيار والمتنبي ، فيقول الديلمي :

وكُنْتُ أَلُومُ العَاشِقِين ولا أَرَى مَزِيَّةَ مَا بَيْنَ الوِصَالِ إلى الهَجْــرِ

فَأَعْدَى إِلَيَّ الحُبَّ صحبةُ أَهْلِهِ وَلَمْ يَدْرِ قَلْبِيَ أَنَّ دَاءَ الهَوَى يُسري[١]

فالشاعر كان يلوم العاشقين لعشقهم ، ولم يكن يعرف معاناة الوصل والهجر ، بيد أنه أدرك تلك المعاناة على ما يبدو عندما أدرك أن داء الهوى يسري في قلبه ، فتوقف عن لوم العاشقين لأن قلبه اكتوى بنار العشق وهذا المعنى استحضره مهيار جملةً من قول المتنبي :

وَعَذَلْتُ أَهْلَ العِشْقِ حَتَّى ذُقْتُهُ فَعَجِبْتُ كَيْفَ يَمُوتُ مَنْ لا يَعْشَقُ[٢]

فالشاعر يتعجب ، ويقول كنت أعذل أهل العشق لجهْلي به ، حتى ذقتُه فلما ذُقته وقعتُ فيه عجبتُ كيف يموت من لا يدخل العشق فيه بمعنى أن أحد أسباب الموت الرئيسية هي العشق ، ومن لا يعشق ، لا يموت ، فالمعنيان في القولين يتقاطعان في لوم العاشقين واستدراك ذلك اللوم بعد ذلك .

ويستحضر مهيار معنى من معاني المدح في أشعار المتنبي فيتحقق تقاطع جديد من تقاطعات النموذج الشعري بينهما ، يقول مهيار :

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص٧٦ .

(٢) المتنبي ، ديوان أبي الطيب ، ج ٢ ، ص ٣٣٣ .

لَمْ يُلامِسْ خَطْبَاً وكَانَ جَسِيمَاً   فِي المَعَالِي إلاَّ رَآهُ حَقِيرَاً[١]

فالشاعر يقول إن ممدوحه يرى الخطوب العظيمة حقيرةً صغيرةً لأنه عظيم ، وهذا حال المتنبي في قوله :

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتَى العَزَائِمُ   وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ المَكَارِمُ

وَتَكْبُرُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا   وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العظِيمِ العَظَائِمُ[٢]

فممدوح المتنبي وهو سيف الدولة الحمداني يرى الخطوب العظيمة صغيرةٌ ، لأنه عظيــم . فكل الخطوب صاغرةٌ لا تنال منه أبداً . وهذا المعنى أخذه مهيار الديلمي فعبر عنه في وصف ممدوحه دونما إضافةٍ وهذا حقق تناصاً جلياً في شعر مهيار.

ويستلهم الديلمي صور المتنبي الشعرية في ممدوحه ، ومن ذلك ما عبر عنه وهو يجعلهم يبارون الغيث ، يقول الديلمي :

إِنْ كُنْتُمْ الغَيْثَ تُبَارونَ بِهِ   فَحَسْبُكُمْ مَا يَفْعَلُ الغَيْثُ كَذَا[٣]

فالشاعر يجعل ممدوحه يجاري الغيث في الكرم ، وهو ما عبر عنه المتنبي أيضاً، يقول :

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١١٥ .

(٢) المتنبي ، ديوان أبي الطيب ، ج ١ ، ص ٣٧٩ .

(٣) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٧ .

أَيُّ الأَكُفِّ تُبَارِي الغَيْثَ مَا اتَّفقَا   حَتَّى إِذَا افْتَرَقَا عَادَتْ ولَمْ تَعدِ(١)

فالمتنبي يجعل أكُفَّ ممدوحه تباري الغيث أيضاً ، فنلاحظ أن الديلمي استحضر الدَّوَالَّ : (تباري/الغيث) وما يقتضيان من معنى مبالغ فيه في توصيف حالة الكرم عند الممدوح .

ومن هاتيك الصور أيضاً نرى الديلمي يستحضر صورة المتنبي التي تصور أيدي الممدوح بالسحاب الممطر ، يقول الديلمي :

كَفَرْتْ وُجُوهُهُمْ البُدورَ وآمَنَتْ   لِأَكُفِّهِمْ أَيْدِي السَّحَاب فَكَفَّرَتْ(٢)

وهذه الصورة مستمدة من قول المتنبي :

وَعَجِبْتُ مِنْ أَرْضٍ سَحَابُ أَكُفِّهِمْ   مِنْ فَوْقِهَا وَصُخُورِهَا لا تُورِقُ(٣)

فالشاعر يتعجَّب من تلك الأرض التي لا تورِق بعد ما عمَّها وطمَّها سَحاب الممدوح ، فالصورتان في القولين متقاطعتان .

ومن تناصيات مهيار الديلمي ما تبدى في أشعاره من أثر لشعر أبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧هــ) في ديوانه ، ومن ذلك ما عبر عنه الديلمي في قوله :

---

(١) المتنبي ، ديوان أبي الطيب ، ج١، ص ٣٥١.

(٢) مهيار الدليمي ، الديوان ، ج١ ، ص١٧٧ .

(٣) المتنبي ، ديوان أبي الطيب ، ج ١ ، ص ٣٣٧ .

وَمَا تَمَّ أَمْرٌ لَسْتُمْ مِنْ وُلاتِهِ وَلَيْسَ لَكُمْ نَهْيٌ عَلَيْهِ وَلا أَمْرُ[1]

فالشاعر يستخدم اللغة الشعرية عند أبي فراس ويضمنها في قوله ، وهي في سياق عَجُزِ البيت ، (وَلَيْسَ لَكُمْ نَهْيٌ عَلَيْهِ وَلا أَمْرُ) ، إذ يقول أبو فراس :

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ أَمَا للهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلا أَمْرُ[2]

نلاحظ التواصل النصِّي بين عَجُزَيْ القولين لا سيما في الألفاظ المشتركة وفي القافية أيضاً ، فقافيةُ الديلمي تُحِيلُ القارىء إلى قافية أبي فراس ، وهنا يتحقق التناص .

ومن تلك التناصيات ما نجده في قول الديلمي وهو يعبر عن فقده وحاجته إلى الممدوح في إبان تلك الحاجة ، يقول :

كَذُبَالَةِ[3] المِصْبَاحِ أَنْتَ بِضُوئِهَا فِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ وَهِيَ وَقُودُ[4]

فالشاعر يتحدث عن أهمية ممدوحه فهي كالذبالة للمصباح الذي لا يمكن أن يضيء بدونها ، وهو يملأ الليلة الظلماءَ نوراً .

وهذه الدَّوال (الليلة الظلماء) تُحيلنا إلى قول أبي فراس :

---

[1] مهيار الدليمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١٢٥ .

[2] أبو فراس ، الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي ، ديوان أبي فراس ، رواية أبي عبدالله بن الحسين بن خالويه ، ط١ ، نشر دار صادر ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ١٥٧.

[3] الذبلة والذبالة الفتيلة التي تُسرج ، والجمع ذُبال ، ابن منظور لسان العرب ، مادة ذبل .

[4] مهيار الديلمي ، الديوان ،ج١،ص ٣٢٧.

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ   وَفِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدْرُ[(١)]

فالشاعر يقول عن نفسه وأهميته لقومه كأهمية البدر في الليلة الظلماء . وفي القولين تقاطع في اللفظ وفي الصورة وفي المعنى أيضاً مما يعني حقيقة التناصية في شعر الدليمي .

وتنضم أشعار الديلمي تناصاً على مستوى الصورة مع أشعار السريّ الرفاء(ت ٣٦٦هـ) ، ومن ذلك قوله :

دَعَانِي الشَّوْقُ يَزْأَرُ بِي إِلَيْكُمْ   فصِرْتُ مُلَبِّيَاً وَالدَّهْرُ يَخْسا[(٢)]

فالشاعر يجعل للشوق زئيراً بدليل قوة هذا الشوق ، وهذا الشوق هو مدعاة تلبية الشاعر لممدوحه ، وفيه حقق الدهشة للمتلقي لما في السياق من غرابة ، وهذه الصورة ، استحضرها من صورة السري الرفاء الشعرية التي يقول فيها :

أَمْ لِطَيْفٍ أَعَلَّهُ الشَّوْقُ حَتَّى   زَأَرَ تَحْتَ الدُّجَى عليْكَ اشْتِيَاقُ[(٣)]

فالشاعر جعل الشوق يزأر ، لدلالة قوة الشوق أيضاً . وهذا التقاطع في نموذج الصورة الشعري في القولين يؤكد حالة التناص في شعر مهيار الديلمي .

ومن تلك التقاطعات الشعرية ما تبدى على مستوى الألفاظ أيضاً ، يقول مهيار :

---

(١) أبو فراس ، ديوان أبي فراس ، ص ١٥٩.

(٢) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٢ ، ص١٣١ .

(٣) الرفاء ، السري بن أحمد الكندي ، ديوان السري الرفاء ، ط١ ، تقديم وشرح كرم البستاني ، مراجعة ناهد جعفر ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ٣٢٤.

عَصَائِبُ تِيجَانِ الملُوكِ سِماتُهُم   وَيَوْمُهُمْ تَحْتَ الرِّمَاحِ عَصِيبُ[١]

فالشاعر ينسب التيجان والمُلْك إلى ممدوحيه فهي من سماتهم ، وكذلك لم يتوانوا يوماً عن القتال فقد كانت أيامهم عصيبة في المعارك . ونلحظ ههنا تواصلاً نصياً على مستوى التركيب بين قول مهيار وقول السري الرفاء :

تَعَصَّبْتُ فِي شِعْرِي عليهِ ولَو هَوَى   عَصَائِبَ تِيجَانِ المُلُوكِ تَعَصُّبَا[٢]

فنلحظ العبارة : عَصَائِبَ تِيجَانِ المُلُوكِ تحيلنا فوراً لإلى قول السري الرفاء ، إذ ضمنها مهيار الديلمي في قوله الأول كاملة ، مما حقق التناص في شعره .

ومن تناصيات الألفاظ ، ما قاله مهيار :

قدْ مللِناكَ عَلى شَارتكمِ   ويَضيقُ الصَّدْرُ فِي البيْتِ الرَّحِيبِ[٣]

فالشاعر يجمع بين المتضادات ، إذ قد يضيق الصدر في مكان واسع رحيب ، ويبدو أنه استحضر هذه الألفاظ من قول السري الرفاء :

وَبَيْنَ رَحْبِ صَدْرِكَ مِنْ خِلالٍ   يَضيِقُ بِوسْعِهَا الصَّدْرُ الرَّحِبُ[4]

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ٦٣

[٢] الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ص ٤٣.

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ١ ، ص١٠٤ .

[٤] الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ص ٤٥.

فالشاعر يصور وسع صدر المخاطَب لأكبـــر مـــن الصـــدر الرحيـــب الـــذي لا يستوعب رحابة صدر هذا المخاطب . فنلحظ أن مُثـــول الألفـــاظ فـــي القـــولين حقق تناصاً في شعر مهيار أدَّى إلى تواصل نصي على مستوى الدوال .

وتبدى التناص في شعر مهيار الديلمي وهو يعبر عن علاقات القرين بقرينه ، مستحضراً ما قاله السابقون ، يقول الديلمي :

فَابْنُ المُلُوكِ بِالمُلُوكِ يَقْتَدِي وابنُ البحارِ بالبحارِ يَبْتَغِي[1]

فكل قرين يقتدي بقرينه وهذا ما عبر عنه قول مهيار السابق ، ونجد له ظِلاً في قول الصاحب بن عبَّاد (ت ٣٨٥هـ) :

لا تَصْحَبَنَّ سِوى التَّقِيِّ أخي الحِجَى إنَّ القَرِينَ إلى القَرِينِ يُضَافُ[2]

فالصاحب بن عبّاد يدعو إلـــى صـــحابة الأتقيـــاء ذوي العقـــول والرشـــد ، لأن القرين لا ينفك عن قرينه ، فيأخذ السلوك السَّوي وغيـــر السَّـــوي ، فـــإن كـــان القرين تقيَّاً كان المقارن كذلك أيضاً . فـــنلاحظ توافـــق القـــولين فـــي المعنـــى مما حقَّقَ حالة مـــن التواصـــل / التنـــاص بـــين الـــنص الحاضـــر / الأخيـــر والغائب / السابق ، ومن تناصيات مهيار الديلمي مـــا تبـــدى فـــي قولـــه وهـــو يعبر عن ممدوحه ومكانته الجليلـــة ، متمـــثلا قـــول ابـــن نباتـــة الســـعدي (ت ٤٠٥هـ) في ذلك ، يقول الديلمي :

---

(1) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٦ .

(2) الصاحب بن عبَّاد ، ديوان الصاحب بن عبَّاد ، ط ١ ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ١٧٢.

وإِنْ شُروُقٌ عَنْهُمُ سَيَنْتَهِي   إِلَى مَلِكٍ فِي صَدْرِهِ الشَّرْقُ الغَرْبُ[(١)]

فالشاعر يرى في مكانة ممدوحه فضاءً مكانياً رحباً يملأُ الشرق والغرب ، وهو يستمد هذه الصورة بمعناها من قول ابن نباتة السعدي :

أَصبَحتَ لِلدُّنْيَا وَعَالَمِها   كَالشَّمْسِ فِيهَا الشَّرْقُ وَالغَرْبُ[(٢)]

فابن نباتة يرى في ممدوحه فضاءً مكانياً جليلاً لا يجوبه سوى هذا الممدوح فهو كالشمس يملأ صداه الشرق والغرب . فالقولان يتقاطعان في التصوير والمعنى وبعض الألفاظ مثل : الشرق / الغرب الشروق : مكان الشمس . وهذا يعني حضور النص الثاني في النص الأول .

ويضم قول مهيار معاني أكدت قول ابن نباتة في الممدوح أيضاً ، يقول مهيار :

أَبَا القَاسِمِ : المرعَى مَرِيرٌ نَبَاتُهُ   يَبِيسٌ وَحُلْوُ العَيْشِ عِنْدَكَ رَطْبُهُ[(٣)]

فالشاعر يستحلي العيش في مرعى أبي القاسم الممدوح ، فهو رطيب سائغ ، في حين أن المرعى يبسٌ مرٌّ عند سواه ، مما يدل على رعاية وكرم الممدوح ، وهذا مما جالَ في ذاكرة ابن نباته السعدي من قبل :

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١، ص١٥٧.

(٢) ابن نباته ، عبد العزيز بن عمر السعدي ، ديوان ابن نباتة السعدي ، د .ط ، دراسة وتحقيق عبد الأمير الطائي ، نشر وزراة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٧ ، ج١ ، ص ٢٢٨.

(٣) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص١١ .

مَا بَالُ طعمُ العَيْشِ عِنْدَ معاشرٍ حُلْوٌ وَعِنْدَ معاشرٍ كالْعَلْقم[1]

فالشاعر يقارن بين العيش في مكانين ، الأول العيش الحلو وهو فضاء الممدوح والثاني العيش المر وهو مكان الوزراء الآخرين ، فالقولان يتقاطعان في نموذج شعري واحدٍ جعل منهما لحمة نصية منسجمة ، وهو ما يؤكد التناص في شعر مهيار الديلمي .

وينسج مهيار الديلمي على منوال ابن نباته السعدي من جديد وهو يعبر عن مكانة ممدوحه ، التي كانت بمثابة القطب إلى الرَّحى . يقول :

يا آلَ عَبْدِ الرَّحيمِ لا تَزَالُ الــ دُّنْيَا رَحَىً ، وأنتُمُ لَهَا قُطُبُ[2]

إذ لابد للرحى من قطب تدور حوله ، وهو المرتكز الأساسي لدورانها وعملها ، فهذه الدنيا مثل الرحى ، لا يمكن لها أن تستمر إلا بوجود حكم آل عبد الرحيم بن بويه ، وهذه الصورة وفق هذا المعنى جالت في خاطر ابن نباته السعدي من قبل ، يقول :

كِرَامٌ رَحى عَيْشٍ تّدُور عليْهِمْ وَكُلُّ رَحىً دَارَتْ تَدُورُ عَلَى قُطُبِ[3]

فالشاعر يرى في ممدوحه القطب الذي هو عمد تلك الرحى الدائرة عليه ، وبدونه

---

(1) ابن نباته ، ديوان ابن نباتة السعدي ، ج١ ، ص ٣٥١.

(2) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٣٠ .

(3) ابن نباته ، ديوان ابن نباتة السعدي ، ج ١ ، ص ٩٢.

لا دوران ولا حركة لها . فاجتمعت الصورة وتوافق المعنى في القولين جملةً وتفصيلاً مما يحقق رتبة عالية من تناصيات مهيار الديلمي ،ويضمن شعر مهيار قول ابن نباته كاملا دونما زيادة أو حذف ، مستعيناً به للتعبير عن قصيدته الشعرية ، يقول في ممدوحه :

بكَ اجتمعَت بدائدُها ، ولانتْ معاطفُها ، ومعجَمُها صليبُ [(١)]

وهو القول ذاته الذي عبر عنه ابن نباته سابقاً ، يقول :

أَنْتَ الَّذِي فِي مَتْنِه وثَنَائِهِ لِينٌ وَ مُعْجَمُها صليبُ[(٢)] المكسرِ [(٣)]

فالشاعر الديلمي إنما يستند إلى قول ابن نباته ههنا ليؤكد فكرته وهذا ليس من باب السرقة أو السلخ او المسخ ،فقد تبدى التناص اللفظي بالألفاظ (لانت / اللين ، معجمها / صليب / أنت /بك) ، فالدور الذي يقوم به مثل هذا النوع من التناص إنما يحيل القارىء إلى قصائد ابن نباته السعدي ، مما يشكل نسيج النص على مستوى فضاء النص الخارجي المتمثل بأتراب مهيار الديلمي الذين عاشوا معه ضمن الحقبة الزمنية ، فتمثل أقوالهم .

وتتجلى تناصيات مهيار الديلمي فيما عبر عنه من حبه لأبناء جلْدَته من العجم وفضلهم على سائر العرب ، في قوله :

---

(١) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٦٩ .

(٢) رجل صلب وصليب شديد الصلابة ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة صلب .

(٣) ابن نباته ، ديوان ابن نباتة السعدي ، ج٢ ، ص ٥٤٢.

بيتٌ عَلَى الثَّرْوَةِ لَوْلا عِزُّهُ   مَا دَانَتْ العَرَبُ قَدِيماً لِلْعَجَم[1]

فالشاعر يفخر بممدوحه ، ويفخر بأصله الذي يفضلُ العــرب كمــا هــو ماثــلٌ في القول السابق له ، ويبدو أنه اشترك في هذا المعنى مــع قــول ابــن نباتــه السعدي :-

فَقُولَا لَه لَا وَفَّقَ الَّلهُ رايتَهُ   مَتى صَبرَتْ كُرْدُ الأعَاجِمِ لِلْعُرْبِ[2]

فالشاعر يقلل من شأن العرب وفق نزعة تقترب من الشعوبية على ما يبدو ، والقولان تقاطعا وتوافقا توافقاً كبيراً في المعنى وفي الدَّوال وأهمها : العجم/ الأعاجم ، العرب/ للعرب /دانت/صبرت ، وفيها كلها إشارات كافية تدل على امتصاص الديلمي لهاتيك الدوال التى تؤدي نفس الوظيفة في القولين السابقين ، وهي المعنى المشترك المقصود في فضل العجم على العرب.

وشكل التناص حالة مميزة من حالات انفتاح النصــوص بــين الــديلمي وبــين أستاذه الشاعر الشَّريف الرَّضي (ت ٤٠٦هـــ) وهــذا التنــاص الجلــي الــذي يعبر عن تأثُّر مهيار بأستاذه ههنا لهو مــن أشــكال تــأثر اللاحــق بالســابق ، فقد جمعتهم عقيدةٌ واحدةٌ ، استلهمها مهيــار مــن شــيْخه وتشــرَّبها وامتصــها وعبر عنها بطرائق مختلفة ومتعددة وأحياناً بالطرائق ذاتها .

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٢٥١ .

[2] ابن نباتة ، ديوان ابن نباتة السعدي ، ج٢ ، ص ٩٢.

فمهيار استلهم أشعار الشريف الرضي (معانيها ، وحكمها ، وتأملاتها ، وصورها ، وأساليبها ، ولغتها) . ومن ذلك الإستلهام ما بدا عند مهيار الديلمي من نبذه للوعود الكاذبة ، ويبدو أنه عانى منها شرَّ عناء ، فوظف قصة عرقوب التي استحالت مثلا في الخلف ، يقول مهيار :

لا تستجيرونَ بعمرو وَلا واعدَكم بالعُمر عُرقوبُ[1]*.

فالشاعر يتعجب من وعود الدهر الَّتي لا تتحقق ، ومع ذلك هو يعبر عن سلوك إنساني نبيل وهو أن يكتم أسرار أولئك الأخوة الذين لا يتمون الوعد ولا ينجزونه ، إلاَّ أن مواعيد الدهر أصبحت كلها مواعيد عرقوب ، ويبدو أن الشاعر استمد قوله من أستاذه الشريف الرضي الذي لا ينقض المواعيد ، يقول الشريف الرضي :

وَعَدْتَ يَا دَهْرُ شَيْئَاً بِتُّ أَرْقُبُهُ وَمَا أَرَى مِنْكَ إلَّا وَعْدَ عَرْقُوبِ[2]

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص ١٢٠

* ابن قتبة ، عبد الله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦هـ) ، عيون الأخبار ، ج١ ، تحقيق منذر محمد سعيد ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ١٤٢٩ هـ ، ص ٦١٩ : عرقوب رجلٌ من العماليق وقصته أنَّ أخاً له أتاه يسأله فقال له عرقوب : إذا أطلعت هذه النخلة فلك طلعها ، فلما أطلعت أتاه للعدة وقال : دعها حتى تصير بلحاً ، فلما أبلحتْ قال : دعها حتى تصير زهْواً ، فلما زهتْ قال : دعها حتى تصير رُطَبَاً فلما أرطَبَتْ قال : دعها حتى تصير تمراً ، فلما أتمرتْ عمد إليها عرقوب في الليل فجدَّها ولم يعطِ اخاه شيئاً فصار مثلاً في الخلف ، وفي المثل يُقال : أَخلَفُ من عرقوب .

[2] الشريف الرضي ،محمد بن الحسين بن موسى ، ديوان الشريف الرضي ، ط١ ، شرح الدكتور يوسف فرحات ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٥ ، م١ ، ص ٦٣.

فالشريف الرضي أيضاً يَسِم مواعيد الدهر بمواعيد عرقوب الكاذبة وهو ما عبر عنه تلميذه مهيار ، ولعل التقاطع في الدوال : (وعدت/يوعد/الدهر/وعد/عرقوب) حقق جانب التناص في قول مهيار لما لها من توافق تام في المعنى الذي عبرت عنه تلك الدوال في قول أستاذه .

والمواعيد الكاذبة برْق خُلَّبٌ مخادعٌ لا يَعْقُبُه غيثٌ ، وهذه صورةٌ استحضرها الديلمي من أستاذه الشريف الرضي ، إذ يقول :

أَجُرُّ المَطْلَ عَامَاً بَعْدَ عَامٍ   مَوَاعِدَ بَرْقُهَا أَبَداً خَلُوبُ[١]

فالشاعر سئم المطل إذ استحالت المواعيدُ برقاً خادعاً لا قيمة له ولايعقبه خيرٌ،وهذا المعنى عبر عنه أستاذه الشريف الرضي بالصورة ذاتها يقول :

وَأَرَتْكَ بَرْقَاً لامِعَاً مِنْ وَعْدِهَا   لكِنَّهْ بَرْقُ لَعَمْرُكَ خُلَّبُ[٢]

فنلاحظ أن الصورة هي واحدة ، والمعنى هو واحد في القولين ، كذلك هناك الألفاظ المشتركة مثل : (برقها/برق ، وعدها/موعد ، خلوب/خُلَّب) تجعل من القولين نموذجاً للتناص وللتواصل النصي والأدبي بين الشاعرين .

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ،ج١ ، ص١١٤ .

[٢] الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م ١ ، ص ١٩٢.

ويلتقي الشاعران في النظرة التأملية إلى الشيب ، فمهيار ألف شيبه في حين أن الشيب لا يعيب الشريف الرضي ، يقول مهيار :

وَمَا زِلْت أَهْوَى كُلَّ شَيءٍ أَلِفْتُهُ وَصَاحَبْتُهُ حَتَّى أَلِفْتُ مَشِيبي[١]

وقول الشريف الرضي :

أَرَابَكَ مِنْ مَشِيبِي مَا أرَابا وَمَا هَذا البَيَاضُ عَلَيَّ عَابَا[٢]

فالشاعران يألفان المشيب ، وفي هذا وقار عندهما ونظرتهما إلى الشيب نظرة تأملية مؤمنة مما يحقق التناصية في شعر مهيار بوصفه التلميذ وبوصف الشريف الرضي الأستاذ .

وتلتقي نظرة الشاعرين إلى الحياة وصروفها ، وقد كانا مشتركين متفقين على أن هذه الصروف لابد لها أن تتبدل وتتغير نحو الأفضل ، وهذا يعبر عن حالةٍ إيمانيةٍ عميقةٍ بالله تعالى ، يقول الديلمي :

حَوْلٌ شَفَى حَالَ الَّتي أَشْفَتْ وَقَدْ تَتَقَلَّبُ الأَحْوَالُ بِالأَحْوَالِ[٣]

فظن مهيار أن أحوال الدنيا لا بد أنها متغيرة ولا تلزم حالة واحدة ، وهذا الظن بالله كبير ، وهذا القول استحضره مهيار من قول الشريف الرضي :

---

[١] مهيار الديلمي ، الديوان ،ج ١ ، ص٢٢ .

[٢] الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م١ ،ص ٩٢

[٣] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص١٩ .

وَلَئِنْ عَفَتْ عَنْهُ الحَوَادِثُ أَنَّهُ   رَهْنٌ لِبَعْضِ تَقَلُّبِ الأَحْوَالِ(١)

ويستمد الديلمي من الشريف الرضي أساليب الإنشاء ، فها هو ذا يجأر بنداء الوجناء ، يقول :

يَا رَاكِبَ الْوَجْنَاءِ(٢) ، يَنْقُلُ رَحْلَهُ   عُنْقٌ لَهَا ذُلُلٌ وَذَيْلٌ مِلْوُحِ(٣)

وهذا النداء يتفق أسلوباً وتركيباً مع قول الشريف الرضي :

يَا رَاكِبَاً الوَجْنَاءِ مَصْبُوبَةً   عَلى المَلأِ كَالصَّدْعِ العَاقِلِ(٤)

فنلاحظ تقاطع النموذج الشعري بينهما في أسلوب النداء بذات الألفاظ مما يعني حالة من التوافق والإنسجام والتواصل النصِّي الأدبي .

وتنسجم نظرة الديلمي ونظرة الشريف الرَّضي إلى الحظ ، فهو عند الديلمي مِنْحَةٌ من الله بلا سبب ، يقول :

وَمَنْ يَرَأ مِنْ بِلَّةِ الخصبِ دَرَى   أَنَّ الحُظُوظَ مِنْحَةٌ بِلا سَبَبِ(٥)

في حين أن الشريف وصلها بعدم قيامها على الأقدار والمهن ، بمعنى أنها مقدَّرةٌ

---

(١) الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م١ ، ص ١٥٩.

(٢) الوجناء الناقة التامة الخلق غليظة لحم الوجنة شديدة ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وجن .

(٣) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٢١٥ .

(٤) الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م٢ ، ص ٢٠١

(٥) مهيار الديلمي ، الديوان ، ج١ ، ص٣٠ .

من عند الله ، يقول :

مَا قَدَرُ فَضْلِكَ مَا أَصبَحْتَ تَرْزقُهُ   لَيْسَتِ الحُظُوظُ عَلى الأَقْدَارِ وَالمِهَنِ[١]

وتتجسد حالة التناص بين أشعار مهيار وأشعار الشريف الرضي على مستوى مفردات اللغة الشعرية ، فهذا الديلمي يقول في ممدوحه :

وَغَدَتْ عُيُونُ النَّاسِ عَنْك كَلِيلَةً   فَأعيذُ مَجْدَكَ مِنْ عُيُونِ الأَنْجُمِ[٢]

فالديلمي يقول إن أعين الحساد عنك كليلة ضعيفةٍ مجهدةٍ وهو يعيذ مجد ممدوحه من عيون الحساد ، وهذا المعنى بمفرداته اللغوية قاله الشريف الرضي :

قُلْتُ عُيُونُ النَّاسِ عَنْ نَيْلِهِمْ   فَعُوذوا مِن أَعْيُنِ الأَنْجُمِ[٣]

فالشاعر يطرق المعاني ذاتها التي تبدت في قول مهيار من بعدُ ، ولعلنا نلحظ أن في الألفاظ المشتركةِ : عيون/الناس/فأعيذ/فعوذوا/عيون/أعين/الأنجم ، وما تقتضيه من معانٍ مشتركة أيضاً تناصاً أدبياً بين القولين .

وينتقد الديلمي ظاهرة البخل بوصفها سلوكا إجتماعيا سيئا وهو إذ يعبر عن هذا الأمر إنما استمده من أستاذه الرضي ، يقول الديلمي :

---

[١] الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م٢ ، ص ٤٧٥.

[٢] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٣ ، ص٢٣٨ .

[٣] الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م٢ ، ص ٢٦١.

تَجْمَعُ بَيْنَ الفَتْكِ وَالجُودِ بِهِ وَقَلَّمَا يَبْخَلُ إلاَّ مَنْ جَبُنْ[1]

فالديلمي يقرن البخل بالجبن ، وهو ما ذهب إليه الشريف الرضي من قبل الذي عدَّ البخل ضرباً من ضروب الجبن ، بقوله :

وَمَا ذَاكَ أَنَّ النَّفْسَ غَيْرُ نَفِيسَةٍ ولَكِنْ رَأَيْتُ الجُبْنَ ضَرْبَا مِن البُخْلِ[2]

وتتقاطع النماذج الشعرية في شعر الديلمي والشريف الرضي لتعبر عن حالة اندماجٍ واحدة بين اللاحق والسابق ، إذ تتجسد الحكمة في قوليهما بمعنى واحد ولفظٍ مشترك ، يقول الديلمي :

كَمْ عَدُوٍّ سُلَّ مِنْ ظَهْرِ أَبِي وأَخٍ لِي أُمُّهُ مَا وَلَدَتْنِي[3]

فالشاعر يؤمن بالحكمة القائلة "رُبَّ أَخٍ لَكَ لَمْ تَلِدْهُ أُمُّكْ" وهو ما طرقه الشريف الرضي من قبله ، بقوله :

رُبَّ أَخٍ لِي لَمْ تَلِدْهُ أُمِّي يَنْفِي الأَذى عَنِّي وَيَجْلُو هَمِّي[4]

فالقولان يتفقان معنى ولفظاً لا سيما في عجز بيت مهيار وصدر بيت الشريف الرضي مما يحقق حالة واضحة من حالات التناص في شعر مهيار .

---

[1] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج٤ ، ص٤٨ .

[2] الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م٢ ، ص ٢١٢.

[3] مهيار الديلمي ، الديوان ، ج ٤ ، ص٧٥ .

[4] الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م ٢ ، ص ٢٨٧.

ويتتابع التناص في شعر مهيار الديلمي المحال إلى شعر الشريف الرضي ، فكان منه ما جاء على مستوى الصورة أيضاً ، يقول مهيار :

رَأَوْا قِبْلَةَ المَجْدِ مَهْجُورَةً فَمَالُوا فَظَلُّوا عَلَيْهَا عُكُوفَاً[1]

فالشاعر يقول إن الناس يَؤُمُّون قبلتك الشريفة وهي صورة من صور المبالغات في المدح ، وهو ما عبر عنه الشريف الرضي أيضاً من قبل ، يقول :

أَغِرْ ضَوْءَهَا يَا قِبْلَةَ المَجْدِ إنِّي أَرَى غُرَرَ الآمَالِ نَحْوَكَ سُجَّدَا[2]

فالشاعر يجعل من ممدوحه قِبلةً للمجد ، والناس يؤمونه ، فكلا الشاعرين جعل للمجد قبلةً يأتيها الناس الذين يطلبون الممدوح في شؤونهم .

وهكذا نجد أن الشاعر مهيار الديلمي كان شديد التأثر بأستاذه الشريف الرضي إذ تبدَّى التناص في جلِّ أشكاله وأنماطه ، وبعد ، فهذه نماذج من التقاطعات الشعرية في شعر مهيار الديلمي ، مع الشعر العربي عبر الحقب الزمنية المتقدمة على عصر مهيار، وعبر الحقبة الزمنية المعاصرة له ، أمكن من خلال هذا الرصد القول إن التناصية في شعر مهيار حقيقة ثابتة لا تقبل الشك ، فالنص عند مهيار الديلمي نص مفتوح له علائق ممتدة في فضاء النص الآخر ومستمدة منه، فشكلت الأشعار في الغصر الجاهلي والإسلامي الأموي والعباسي مصدرا كبيرا من مصادر مهيار الشعرية والثقافية

---

(1) مهيار الديلمي ، الديوان ،ج٢ ، ص٢٧٥ .

(2) الشريف الرضي ، ديوان الشريف الرضي ، م١ ، ص ٢٦٨.

الخاتمة والتوصيات

التناص حالة من حالات التواصل الذهني بين شاعرين : لاحق وسابق ، وبين متلق ونص غائب وهو مصطلح نقدي حديث تقاطع فيه جل النقاد ، وفق دوال مختلفة ومدلولات ذات حقل دلالي واحد ، فكان منها : الامتصاص ، والهضم ، والتحويل ، والتسرب ، والتعايش ، والنقل ، والإقراض ، والمحاكاة ، والتعالق النصي ، وما يلغي السرقات الشعرية ، وبنية لغوية متصلة بالعلاقات الخارجية ، وكان منها أيضا السبق ، والإصرار ، والترصد ، والتضمين ، والاستدعاء ، والنص المتداخل ، والعلاقات الظاهرة ، والخفية ، والإحلال ، والتقاطع ، والنص الغائب .

والتناص وإن كان مصطلحا حديثا ، إلا أنه امتداد لمفاهيم نقدية بلاغية موروثة من النقد العربي البلاغي القديم الذي أفرد في بعض مظانه جانبا من جوانب هذا الدرس فوسمته بـ(التضمين والاقتباس ، والانتحال ، والنقل ، والاجترار ، والاحتذاء، والاقتفاء ، والاجتلاب) وقد فصلت كثير من تلك المظان القول في هذه المصطلحات بدقة .

والتناص أداة من أدوات الفن عند الشعراء ومنهم مهيار الديلمي وحقيقة ثابتة وجلية من حقائق شعره ، فقد تنوعت مصادر التناص في شعر مهيار الديلمي ، فكان منها الشعر الجاهلي والقرآن الكريم ، والشعر الإسلامي الأموي والشعر العباسي .

ومظاهر التناص في شعر مهيار الديلمي جاءت على نمط يكاد يكون واحدا من هاتيك المصادر ، فقد تبدت في الدوال ، والمعاني والصور ، والأسلوب، والأغراض الشعرية التي اقتصرت في شعره على المدح وفق الأسلوب المعهود في الشعر العربي ، والباحث في ديوانه

يجده استحال شاعرا مداحا متكسبا ، كما حرص الديلمي حرصا كبيرا على البدء بالأطلال في كثير من مطالع قصائده ، مما حد من الجانب الإبداعي عنده ، واقترابه من تقليد البنية الفنية للقصيدة الجاهلية ونهجها ، وكانت جل قصائده من المطولات إلا ما ندر منها في غرض الوصف ، إذ نجد تنويعا في الأساليب من نداء واستفهام وتكرار ارتبط بالجوانب النفسية لديه أكثر من الجوانب الفنية الإبداعية ، إن علمنا أن جل المعاني والصور مطروقة عند السابقين ولم يعمد إلى التجديد فيها كثيرا .

وتبدى التناص الديني لا سيما القرآني بجلاء كبير في شعر مهيار ، فكان القرآن الكريم مصدرا أساسيا من مصادره الثقافية التي أثرت في ثقافته وفي شعره ، في حين أن حضور الحديث النبوي الشريف في شعره كان على درجة قليلة .

واقتربت اللغة الشعرية من الواقع كثيرا فجاءت سهلة على غير تعقيد أو غرابة أو خلت في جلها من الانزياحات التي تحقق الدهشة لدى المتلقي ، فقد كان الخطاب الشعري موجها إلى الوزراء والأمراء ليتسنى لهم فهمها ويبدو أن الديلمي قصد هذا ، فمبتغاه من الشعر كان التكسب .

وشعرمهيارعج بالتهاني التي كانت مضمنة في القصائد المدحية ، وعبرت عن العادات والتقاليد التي كانت آنذاك ، لا سيما فيما يتصل بأعياد الفرس والديالم : المهرجان والنيروز إذ جاء أكثر شعره فيهما ، مما يمكننا وسمه بـ(ديوان التهاني) ، فالشاعر اولا يعتقد بهذه الاعياد اعتقادا كبيرا ، في حين جاءت التهاني بالأعياد الأخرى على اقتضاب من مثل عيد النحر (الأضحى).

وشكلت قصائد مهيار الديلمي على المستوى الأفقـي فـي الـديوان حالـة فريدة من الترابط والانسجام فنيا وموضـوعيا ، ولـذا توصـي الدراسـة بمـا هو آت :

أولا : دراسة نحو النص فـي شـعر مهيـار الـديلمي علـى مسـتوى القصـائد ، لا سـيما التواصـل الـذهني منـه ، ورصـد الاقترانـات النصية على المستوى الفني والموضوعي ومحاولـة تفسـيرها بجوانـب نفسيه عنده.

ثانيا : دراسة ظاهرة التكرار في شعره بوصفها ظاهرة أسلوبية .

ثالثا : دراسة المبالغة في شـعر مهيـار إذ عجـت صـوره التقليديـة بالمبالغات الكثيرة .

رابعا : دراسة الأطلال في شعر مهيار الـديلمي وهـي دراسـة رحبـة تستحق الدرس والبحـث علـى المسـتوى الفنـي ومحاولـة تفسـيرها وتحليلها، فمهيار على عهد بعيد من العصـر الجـاهلي ، وفـي عصـر ثار على بنية القصيدة الجاهليـة ، إذ يمكـن للباحـث أن يبحـث عـن أسرار تمسكه بتلك البنية وتحليل ذلك .

خامسا : دراسة موسعة في بنية القصيدة المدحية فـي شـعره : طرقهـا وأساليبها ومضامينها ، وصورة الممدوح فيها .

سادسا : دراسة موسعة فـي شـعر مهيـار بـين التسـجيل والفـن ، إذ يظهـر فيـه حالـة فريـدة مـن حـالات الشـعر التسـجيلي .

---

[١] الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن الكاتب ، الرسالة المُوضـحة فـي ذكـر سـرقات أبـي الطيـب المتنبي وساقط شعره، ص٣٩ .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- إبراهيم ، زكريا ، بناء الجملة في شعر الخنساء ، إشراف علي ابو المكارم ، جامعة القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٦ .

٢-إبراهيم ، السيد، نظرية القارئ وقضايا نقدية أخرى، ط١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، د.ت .

٣-إبراهيم ، عبد الله ، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ٢٠٠٠م .

٤-ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، د.ط، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الباني الحلبي، مصر، ١٩٣٠م، ج٢ .

٥-ابن الأحنف ، العباس ، ديوان العباس بن الأحنف ، د.ط ، شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤م

٦-أسدي ، عبد الستار ، التناص والرقة الأدبية والتآثر، بارط، كريستفيا، باختين، النقاد العرب الحداثيون، مجلة كتابات معاصرة، ع٤.

٧-إسماعيل، سامي، جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس، وفولفجانج إيزر، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ .

٨-الأعشى ، ميمون بن قيس ، ديوان الأعشى ،ط٧ ، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٣.

٩-أفلاطون ، الجمهورية المدنية الفاضلة، ط١، ترجمة عيسى الحسن، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٩ .

١٠- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس ، ط٢، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ٢٠٠٤م

١١-انجينو، مارك، أصول الخطاب النقدي، ط٢، ترجمة وتقديم أحمد المدني ، الدار البيضاء، ١٩٨٩ .

١٢- الأنصاري، شيخ الإسلام أبو يحيى زكريا، ملخص تلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط١، تحقيق إلياس قبلان تركي، دار صادر ومكتبة الإرشاد، بيروت- استانبول، ٢٠٠٨ م.

١٣-إيكو، أمبرتو ، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ٢٠٠٩م.

١٤-الباخرزي ، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي بن أبي الطيب ، دمية القصر وعصرة أهل العصر ، ج١ ، ط١ ،د.ت ، دار الجيل ، بيروت ، ١٤١٤هـ .

١٥-بارت، رولان، نظرية النص ، ترجمة محمد الشميلي وآخرون، الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨٨.

١٦-البحتري ، الوليد بن عبيد بن يحيى ، ديوان البحتري ، ط ١، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ،القاهرة ، ١٩٦٣.

١٧-البخاري ، محمد بن إسماعيل ، صحيح البخاري ، ضبطه ورقمه وشرح الفاظه وخرج أحاديثه الدكتور مصطفى ذيب ، دار ابن كثير ، دمشق – بيروت ، ١٩٩٣.

١٨-ابن برد ، بشار، ديوان بشار بن برد ، ج١، د.ط، جمعه وشرحه وكمله وعلق عليه فضيلة العلامة سماحة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ،القاهرة ،١٩٥٤.

١٩-البرّي ، جبر إبراهيم ، المصطلح النقدي البلاغي في كتاب المثل السائر لابن الأثير، ط١، جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف، ٢٠٠٩ .

٢٠-بروكلمان، كارل، تاريخ الشعوب الإسلامية، ط٥ ، نقله إلى العربية نبيه أمين فارس و منير البعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٣.

٢١-البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر، قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر، د.ط، تحقيق محسن غياض، مؤسسة الرسالة، دمشق، د.ت.

٢٢- بنيس ، محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ،بيروت ، ١٩٧٩ م.

٢٣-البياتي ، عادل ، أبنية النص الظاهر والخفية في الشعر قبل الإسلام، مجلة آداب المستنصرية، ع٢٠/٢١، ١٩٩١م .

٢٤-التغلبي ، عمرو بن كلثوم (ت٣٩ ق.هـ) ، ديوان عمرو بن كلثوم ، ط٢ ، جمعه وحققه وشرحه إميل يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٦م .

٢٥-أبو تمام ،حبيب بن أوس ، شرح ديوان أبي تمام ، ط١ ، نشر دار الكتب العلمية ، دار الكتب ، بيروت ١٩٨٧ م.

٢٦-التوحيدي، أبو حيان (ت٣٦٠هـ)، أخلاق الوزيرين، وضع حواشيه خليل منصور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، د. ت .

٢٧-التوحيدي ، أبو حيان (ت ٣٦٠هـ)، البصائر والذخائر، ط١، تحقيق الدكتورة وداد القاضي، ج٤، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م

٢٨-الثعالبي، أبو منصور ، (ت٤٢٩هـ) ، يتيمة الدهر ، د. ط، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة، د. ت، ج٣ .

٢٩-الثعالبي، أبو منصور (٤٢٩هـ) ، الاقتباس من القرآن الكريم، تحقيق ابتسام مدهون السفار، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥ .

٣٠-جابر، ناصر يوسف ، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م .

٣١-جبوري، فريال ، الدلالة وغموض المعنى في شــعر محمــد عفيفــي مطر، مجلة الحداثة في اللغة والأدب، م٤، ج١، ع٣، ١٩٧٤م .

٣٢-الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن(ت٤٧١) ، كتاب أسرار البلاغة، د. ط، تحقيق هــ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م.

٣٣-الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت٤٧١هــ)، دلائل الإعجــاز في علم المعاني، ج٢، ط٣، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م

٣٤-الجرجاني، محمد بن علي ، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ط١، تحقيق عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٣٥- جلي ، أحمد ، دراسة عن الفروق في تاريخ المسلمين والخوارج والشيعة، ط١، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٩٨٦م، ص١٨٧.

٣٦- جميل بثينة ، جميل بن معمر ، ديوان جميل بثينة شاعر الحب العذري ، ط١ ، جمع وتحقيق وشرح الدكتور حسين نصار، دار مصر للطباعة ، د ت .

٣٧-جنيت ، جيرار ، مدخل لجامع النص، ط٣، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٣٨-جنيت ، جيرار ، من التناص إلى الأطراس، ترجمة مختار حسني، مجلة علامات مجلدة، ١٩٩٧ .

٣٩-جوخان ، إبراهيم ، التناص في شعر المتنبي ، إشراف عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، ٢٠٠٦م .

٤٠-ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد (ت٥٩٧هـ)، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ط١، دراسة وتحقيق محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا، راجعه وصححه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م .

٤١- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن (ت ٣٨٨هـ) ، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب لمتنبي وساقط شعره، ط١، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦م .

٤٢-الحاج ، حسين ، أعلام في النثر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٣.

٤٣-حافظ ، صبري ،الشعر والتحدي وإشكالية المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٣٨، ١٩٨٦م .

٤٤-حسنين ، نبيل: التناص عند شعراء النقائض ، إشراف عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، ٢٠٠٦ .

٤٥-الخطيب البغدادي ، أبو بكر أحمد بن علي ، تاريخ بغداد و ذيوله ، ج١٣ ، ط١ ، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٧هـ.

٤٦-الخفاجي ، مجيد جابر محسن ، البحث الدلالي عند الشريف الرضي ، مجلس كلية التربية ، الجامعة المستنصرية،بغداد،١٩٨٨م .

٤٧-ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن ابراهيم البرمكي الإربلي ، ج٥ ، ط١،تحقيق إحسان عباس،دار صادر ، بيروت، ١٩٧١م .

٤٨-الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الحارث ، ديوان الخنساء ، شرح معانيه ومفرداته حمدو طمّاس ، ط٢ ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ٢٠٠٤م .

٤٩-أبو الخير ، محمود عبد الله ، شعر حروب الردة دراسة في مصادره وتوثيقه وأغراضه وخصائصه الفنيـة، ط١، وزارة الثقافـة، عمـان، ٢٠٠٢م .

٥٠-الدائم ربي ، الحبيب ، الكتابة ، التناص وأفق التخييل في(امرأة النسيان)، مجلة الآداب البيروتية ، ع ٥/٦ ، ٢٠٠٣م .

٥١- درابسة ، محمود ، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم ، ط١ ، دار جرير للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠م .

٥٢- درابسـة ، محمـود ، الاستشـراق الألمـاني المعاصـر والنقـد العربي القديم ، ط١ ، دار جرير للنشر والتوزيع ، إربد ، ٢٠١٠ م

٥٣- دربالة ، فاروق ، التناص الواعي شكوله وإشكالياته، مجلة فصول ، ع ٦٣ ، القاهرة ،٢٠٠٤ م.

٥٤- الدوري ، عوض محمد ، مصادر الشعر العربي في العصر الأموي، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ م.

٥٥- الديلمي ، مهيار ، ديوان مهيار الديلمي ، ط١،أحمـد نسـيم ، دار الكتب المصرية ، مصر ،١٩٢٦ م .

٥٦- ذو الرُّمه ، غيلان بن عقبه العدوي ، ديوان شعر ذي الرمة ، د ط، عني بتصحيحه وتنقيحه كارليل هنري مكارنتي ، مطبعة كلية كامبردج ، لندن ، ١٩١٩م.

٥٧- راي، وليم ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة عمانويل يوسف، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م .

٥٨- ربابعة ، موسى ، ظاهرة التضمين البلاغي دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرؤ القيس، مجلة أبحاث اليرموك، مج١٤، ع٢، الأردن ، ١٩٩٥م .

٥٩- ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيرواني (ت٤٦٣هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٤، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ج٢ .

٦٠- الرفاء ، السري بن أحمد الكندي ، ديوان السري الرفاء ، ط١ ، تقديم وشرح كرم البستاني ، مراجعة ناهد جعفر ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٦م.

٦١- رماني ، إبراهيم ، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، ع٤٩، المغرب، ١٩٨٨ م.

٦٢- ابن الرومي ، علي بن عباس بن جريح ، ديوان ابن الرومي ، ط١ ، ضبط نصوصه وعلق على حواشيه وقدم له الدكتور فاروق الطباع ، ، دار الأرقم ، ، بيروت ، ٢٠٠٠م.

٦٣- الزعبي ، أحمد ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، مكتبة الكتاني ، اربد ، ١٩٩٣م.

٦٤- الزهيري ، محمود غناوي ، الأدب في ظـل بنـي بويـه، ط١، بمعونة وزارة المعارف العراقية، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٤٩م.

٦٥- الزوزني ، أبو عبدالله الحسين بن أحمد ، شرح المعلقات السبع ، ط١ ، تحقيق عمر حافظ سُعيْدة ، دار القدس للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٩م .

٦٦- الزيدي ، توفيق ، قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، ع١٩٩، دمشق، ١٩٨٧م.

٦٧- الزيدي ، محمد حسين ، العراق في العصر البويهي. د. ط. دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.

٦٨- ساميول ، تيفين ، التناص ذاكرة الأدب، د. ط ، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م .

٦٩- سعد الله ، محمد سالم ، أنسنة النص، ط١، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، اربد، ٢٠٠٧ م.

٧٠- السعدني ، مصطفى ، المدخل اللغوي في النص النقدي الشعري، قراءة بنيوية، د.ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت .

٧١- سلدن ، رامـان ، النظريـة الأدبيـة المعاصـرة، ط١، ترجمـة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١م.

٧٢- السنجلاوي ، إبراهيم ، دلالة التضمين في خواتيم قصائد أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، م٣، ج١، ع١، ١٩٨٧م.

٧٣- الشافعي ، محمد بن ادريس بن شافعي القرشي (ت ٢٠٤هـ) ، ديوان الشافعي ، ط٣ ، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة، بيروت ،٢٠٠٥م.

٧٤- الشريف الرضي ،محمد بن الحسين بن موسى ، ديوان الشريف الرضي ، ط١ ، شرح الدكتور يوسف فرحات ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٥ م.

٧٥- الشمري ، فواز، التناص في شعر البحتري ، إشراف يونس شنوان ، جامعة اليرموك ، ٢٠١١ م.

٧٦- الصاحب ، بن عبَّاد ، ديوان الصاحب بن عبَّاد ، ط ١ ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٦٥م .

٧٧- ابن الصمة ، دريد ، ديوان دريد ، د ط ، قدم له الدكتور شاكر الفحام ، جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي ، دار قتيبة ، مصر، ١٩٨١م.

٧٨- ضيف ، شوقي ، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الثاني، ط١٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣م.

٧٩- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي ، عيار الشعر، ط٣، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، د.ت.

٨٠- طبانة ، بدوي ، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، د . ط ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، مصر ، د. ت .

٨١- العاني ، شجاع ، الليث والخراف دراسة في بلاغة التناص الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠ م.

٨٢- ابن عبد ربه ، ديوان ابن عبد ربه ، ط١ ، جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٩م

٨٣- عبود ، عبده ، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

٨٤- أبو العتاهية ، اسماعيل بن القاسم بن سويد ، ديوان أبي العتاهيه ، د ط، نشر دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٠م.

٨٥- العجاج ، رؤبة ، مجموعة أشعار العرب وهو مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج، د.ط .اعتنى بتصحيحه وترتيبه وليم بن الورد البروسي، دار ابن قتيبه للطباعة والنشر والتوزيع ، الكويت ، ٢٠٠٨.

٨٦- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت٣٩٥هـ) ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ج١، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ .

٨٧- عصر ، محمد طه ، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ط١، عالم الكتب، ٢٠٠٠م .

٨٨- العلاق ، علي جعفر ، الدلالة المرئية، ط١، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٠م.

٨٩- العلاق ، علي جعفر ، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧م .

٩٠- علي بن أبي طالب ، ديوان علي بن أبي طالب ، ط١ ، تحقيق عبد المنعم العاني ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، سوريا ، ١٩٩٤ م.

٩١- علي ، عصام عبد ، مهيار الدَّيلمي حياته وشعره، ط١، منشورات وزارة الإعلام العراقية، العراق، ١٩٧٦م .

٩٢- علي، محمد كرد ، أمراء البيان، ط١، ج١، دار الآفاق العلمية، مصر٢٠٠٣م.

٩٣- ابن العماد، أبو الفلاح عبد الحي بن أحمد بن محمد الحنبلي، (ت١٠٨٩هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج٥، ط١، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ١٩٨٦م.

٩٤- العمري ، بشير ، مفهوم التناص بين الأصل والامتـداد، مجلـة مجمع الفكر العربي المعاصر، ع٩٠- ٩١، ١٩٨٩م .

٩٥- عنترة، بن شداد ، ديوان عنترة بن شداد ، ط٤ ، تحقيق خليل الخوري ، المكتبة الجامعة ، بيروت ١٨٩٣ هـ .

٩٦- الغذامي ، عبد الله ، الخطيئة والتكفير من البنيوية على التشريحية، النادي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م .

٩٧- الغذامي ، عبد الله ، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

٩٨- الغذامي ، عبد الله ، الموقـف مـن الحداثـة ومسـائل أخـرى، ط١، مطابع دار البلاد، جدة، ١٩٨٧م

٩٩- الغلال ، علي ، دراسة تحليلية في شعر مهيار، ط٢، دار الفكر العربي، دت .

١٠٠- أبو فراس ، الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي ، ديوان أبي فراس ، رواية أبي عبدالله بن الحسين بن خالويه ، ط١ ، نشر دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ١٩٦١م.

١٠١- الفرزدق ، همام بن غالب بن صعصعة التميمي ، ديوان الفرزدق ، ط١ ، ج٢ ، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي ، منشورات دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٣م.

١٠٢- فضل ، صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، العدد: ١٦٤، أغسطس، ١٩٩٢م.

١٠٣- فضل ، صلاح ، مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق الدينية، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٠٤- القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت٣٩٢هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومة، ط١، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١م.

١٠٥- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦هـ) ، عيون الأخبار ، ج١ ، تحقيق منذر محمد سعيد ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ١٤٢٩ هـ.

١٠٦- قدور، محمد ، الظواهر النقدية في الشعر العربي الحديث، مجلة بحوث، جامعة حلب، ع٢١، سوريا، ١٩٩١م.

١٠٧- القرطاجني ، حازم (ت٦٨٤هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دط ، تحقيق محمد ابن الحبيب الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ،د ت .

١٠٨- القيرواني ، إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري (ت٤٥٣هـ) ، زهرالآداب ، تحقيق صلاح الهواري، ط١، المكتبة المصرية، بيروت، ٢٠٠١ م.

١٠٩- الكاتب ، خالد بن يزيد البغدادي ابو الهيثم (ت ٢٦٢هـ) ، المجموعة الشعرية ، المجمع الثقافي ، الاصدار الثالث ، ابو ظبي .

١١٠- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر (ت٧٧٤هـ)، البداية والنهاية، ج١٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦م.

١١١- ابن كثير ، ابو الفداء اسماعيل القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤ هـ)، تفسير ابن كثير ، م١ ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٦م .

١١٢- ابن كثير ، أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي ، قصص الأنبياء ، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،١٩٨٧م .

١١٣- الكردي ، إبراهيم سلمان ، البويهيون والخلافة العباسية، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢م.

١١٤- كريستفيا ، جوليا ، علم النّص، ترجمة فريد الزاهي، ط٢، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

١١٥- كورك ، جاكوب ، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، د.ط، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانويل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م.

١١٦- ماضي ،شكري ، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م .

١١٧- مبارك ، زكي ، النثـر الفنـي فـي القـرن الرابـع، ط١، ج١، دار الكتب المصرية ، مصر ، دت .

١١٨- المتنبي ، أحمد بن الحسين ، ديـوان أبـي الطيـب بشـرح أبـي البقـاء العكبـري ، الطبعـة الأخيـرة ، ج١ ، طبعـه وصـححه مصطفى السقا وإبراهيم الأبيـاري وعبـد الحفـيظ شـلبي ، مطبعـة مصطفى الباني الحلبي ، مصر ، ١٩٧١ م.

١١٩- محمد ، عبد المنعم ، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطـر ، إشراف يحيي عبد الرؤوف جبر ، جامعة النجاح الوطنية ، ٢٠٠٥م.

١٢٠- محيي الدين ، عبد الرزاق ، أدب المرتضى من سيرته وآثاره، ط١، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٧م.

١٢١- مرتاض ،عبد الملك ، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع٢٠١، دمشق، ١٩٨٨م.

١٢٢- المسدي ،عبد السلام ، النقد والحداثة مع دليل بيلوغرافي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.

١٢٣- مسلم ، ابن الحجاج بن مسلم النيسابوري ، صحيح مسلم ، م٢ ط١ ، نظر بن محمد ، دار طيبة ، دت .

١٢٤- مصلوح، سعد عبد العزيز ، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣م .

١٢٥- عبد المطلب ، محمد ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، المكتبة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٥م.

١٢٦- مطلوب ، أحمد ، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ٢٠٠٢م .

١٢٧- ابن المعتز ، عبدالله بن محمد المعتز بالله ، ديوان ابن المعتز ، ط١ ، شرح يوسف شكري فرحات ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٥م.

١٢٨- المعتوق ، أحمد محمد ، الشريف المرتضى حياته ثقافة أدبه ونقده ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ، ٢٠٠٨ م .

١٢٩ – المغيض ، تركي ، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث جامعة اليرموك، ع٥، الاردن، ١٩٩١م.

١٣٠- مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٥م .

١٣١- - مفتاح ، محمد ، النص من القراءة إلى التنظير، ط١، شركة النشر والتوزيع، المغرب، ١٩٩٩م .

١٣٢ - ابن الملوح ، قيس ، ديوان مجنون ليلى ، دط ، شرح عبد المتعال الصعيدي عبد ، مكتبة القاهرة ، مصر ، د ت .

١٣٣- المناصرة ، عز الدين ، جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، ط١، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥م.

١٣٤- ابن منظور ، محمد بن مكرم الإفريقي المصري(ت ٧١١هـ)، لسان العرب ، ط١ ، ١٥م ، دار صادر ، بيروت ، د.ت.

١٣٥- موسى ، محمد علي ، مهيار الديلمي، ط١، منشورات دار الشـرق الجديد، بيروت، ١٩٦١م .

١٣٦- الميداني ، عبد الرحمن ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريفٍ وتليد، ط١، دار العلم والدار الشامية، دمشق- بيروت، ١٩٩٦م.

١٣٧- ناصف ، مصطفى ، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، العدد ١٩٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٥ .

١٣٨- ابن نباته ، عبد العزيز بن عمر السعدي ، ديوان ابن نباتة السعدي، د .ط ، دراسة وتحقيق عبد الأمير الطائي ، نشر وزراة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٧ .

١٣٩- نجم ، مفيد ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، عدد ٣١٩، ١٠٧٧م.

١٤٠- هدَّارة ، محمد مصطفى ، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقاربة ، د . ط ، المكتب الإسلامي ، بيروت ودمشق ،١٩٨١م .

١٤١- الهذلي ، أبو ذؤيب خالد بن خويلد ، ديوان أبي ذؤيب ، ط١ ، شرح وتحقيق أنطونيوس بطرس ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٣م .

١٤٢- أبو هشهش ، إبراهيم ، الكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، تحرير جريس سماوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨م.

١٤٣- هيكل ، محمد حسين ، حياة محمد ، ط١٥ ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ١٩٦٨م .

١٤٤- الوليد بن يزيد ، ديوان الوليد بن يزيد ، ط١ ، تحقيق الدكتور حسين عطوان ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٨م.

Intertextuality in Mihyar Al-Daylami's Poetry

By

Amer Mahmod Rape'a

Supervised by

Prof. Dr. Mahmoud Darabseh

ABSTRACT

This study dealt with intertextuality in the poetry Mehyar Al-Daylami. It aspires to monitor the tributaries of creativity in his poetry, to reveal their effect on him, and the degree of their contribution to the creative composition.

The study adopted the comparative analytical approach. It monitored indicators of intertextuality, and compared them to their sources to reach the strengths and weaknesses in intertextual instances of Mehyar Al-Daylami's poetry.

Through this treatment, which emerged from the general theories to the specificity of intertextuality in the poetry of Mehyar Al-Daylami, it was possible to have access to the cultural and linguistic sources especially those which formed his creative material. To a great extent, they were derived from the Glorious Quran and the previous and contemporary Abbasid poetry, while other intertextual instances related to pre-Islamic poetry, and Islamic Umayyad poetry also appeared to a lesser degree.